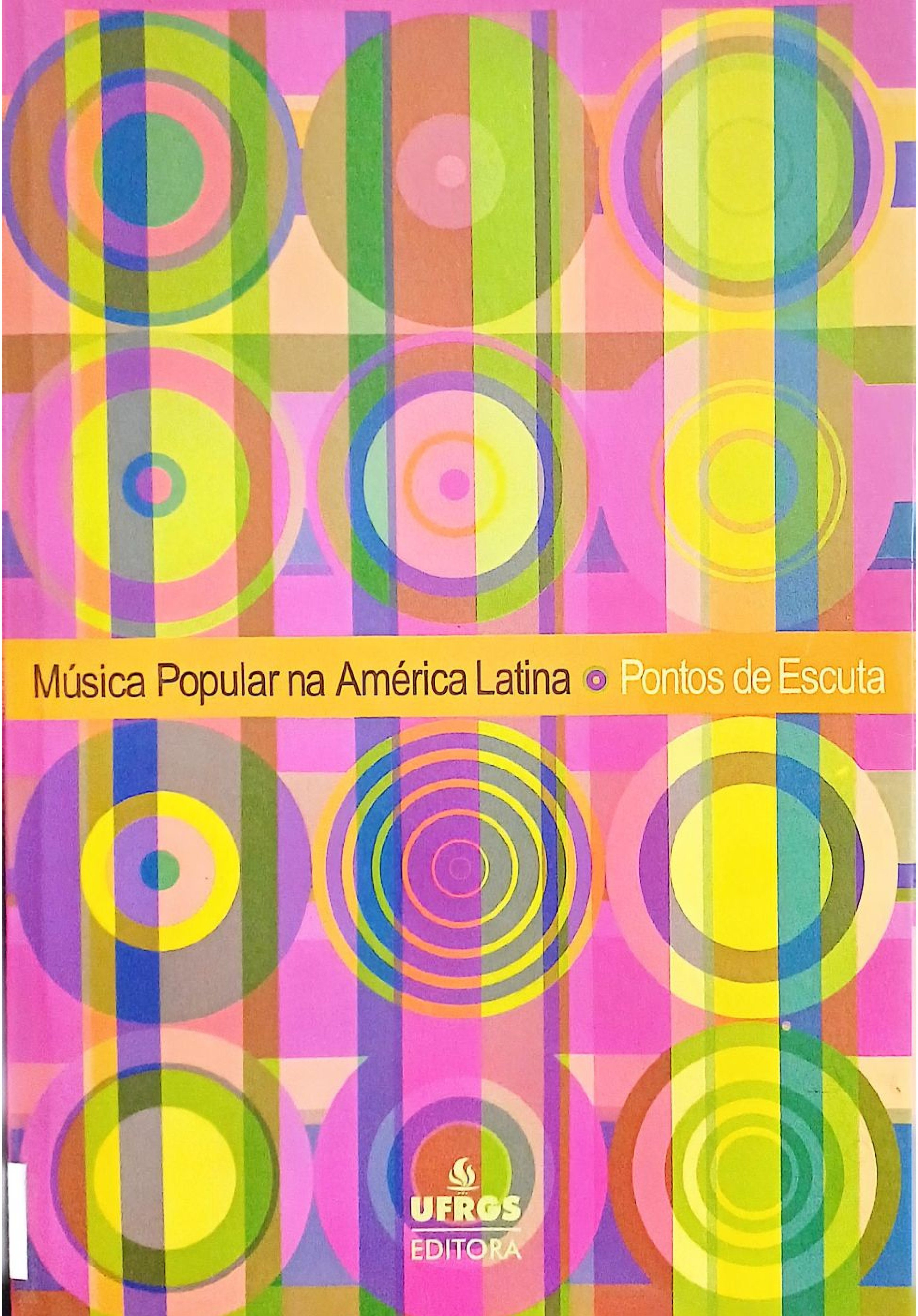
Martha Ulhôa ◦ Ana Maria Ochoa ◦ Organizadoras



Música Popular na América Latina ◦ Pontos de Escuta

UFRGS
EDITORA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor
José Carlos Ferraz Hennemann

Vice-Reitor
Pedro Cezar Dutra Fonseca

Pró-Reitor de Extensão
Antônio Carlos
Stringhini Guimarães

Vice-Pró-Reitora de Extensão
Sara Viola Rodrigues

EDITORA DA UFRGS

Diretora
Jusamara Vieira Souza

CONSELHO EDITORIAL
Aron Taitelbaun
Carlos Alberto Steil
Célia Ferraz de Souza
Clovis M. D. Wannmacher
Geraldo Valente Canali
Iara Conceição Bitencourt Neves
José Luiz Rodrigues
Lovois de Andrade Miguel
Luiz Afonso dos Santos Senna
Maria Cristina Leandro Ferreira
Sílvia Regina Ferraz Petersen
Jusamara V. Souza, presidente

Editora da UFRGS • Av. Paulo Gama, 110, 2º andar - Porto Alegre, RS - 90040-060 - Fone/fax (51) 3316-4090 - editora@ufrgs.br - www.editora.ufrgs.br • *Direção:* Jusamara Vieira Souza • *Editoração:* Paulo Antonio da Silveira (coordenador), Carla M. Luzzatto, Maria da Glória Almeida dos Santos e Rosangela de Mello; suporte editorial: Carlos Batanoli Hallberg (bolsista), Fernanda Kautzmann (bolsista) e Gabriela Carvalho Pinto (bolsista) • *Administração:* Najára Machado (coordenadora), Jorge Roberto Escouto Dias, José Pereira Brito Filho e Laerte Balbinot Dias; suporte administrativo: Janer Bittencourt, Jean Paulo da Silva Carvalho e João Batista de Souza Dias • *Apoio:* Idalina Louzada e Laércio Fontoura.

Martha Ulhôa • Ana Maria Ochoa • Organizadoras

Música Popular na América Latina

UFRGS EDITORA

IASPM

CNPq

© dos autores
1ª edição: 2005

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Capa: Carla M. Luzzatto
Editoração eletrônica: Fernando Piccinini Schmitt

M987 Música popular na América Latina: pontos de escuta / organizado por Martha Ulhôa e Ana Maria Ochoa; Philip Taga... [et al.]. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

(Série Estudos Musicais).

Inclui referências.

Inclui figuras e mapa.

Obra bilíngüe: Português e Espanhol.

1. Música. 2. Música popular – América Latina. 3. Etnomusicologia – América Latina. I. Ulhôa, Martha Tupinambá de. II. Ochoa, Ana Maria. III. Taga, Philip. IV. Título. V. Série.

CDU 781.7

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Ana Lucia Wagner – CRB10/1396)

ISBN 85-7025-825-9

Sumário

Introdução
Martha Tupinambá de Ulhôa 7

¿Para qué sirve un musema?
Antidepresivos y la gestión musical de la angustia
Philip Tagg 22

Soportando la violencia
Modos de reproducir y de resignificar la exclusión social
a través de la producción y el consumo musicales
Alejandra Cragnolini 52

Silêncios e esquecimentos culturais do Mercosul
Antônio Marcus Alves de Souza 71

Pontos de escuta da música popular no Brasil
Elizabeth Travassos 94

O lirismo no samba
O eu poético e seus parceiros na obra de Nelson Cavaquinho
Cláudia Neiva de Matos 112

Evocaciones de una era
Usos y desusos de la memoria en la construcción
de la historia del rock en México
Julia E. Palacios 134

O nome, o olhar e a escuta da cidade
Memórias de ouvintes
Simone Luci Pereira 152

Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista
Tangos e habaneras
Carlos Sandroni 175

Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo
Repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica
Samuel Araujo 194

Por dentro y por fuera
El vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas
Egberto Bermúdez 214

Introdução

Martha Tupinambá de Ulhôa

Este livro contém a conferência de abertura e ensaios selecionados de participantes do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL), realizado no Rio de Janeiro, entre 21 e 25 de junho de 2004. Um relatório do V Congresso pode ser visto no endereço <http://www.unirio.br/mpb/iaspmla2004> e os seus anais estão no endereço <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasrioprtg.html>. Destina-se a estudantes, pesquisadores e pessoas interessadas em música popular na América Latina.

Os textos mostram algumas das tendências dos estudos da música popular na América Latina, não sendo, no entanto, uma coletânea abrangente, pois os parâmetros para a seleção dos autores foi a participação no evento e o ineditismo dos ensaios. O V Congresso foi organizado em torno de quatro temáticas: (des)territorialização, gêneros musicais, pontos de escuta e violência. No entanto, assim como toda classificação, as temáticas se entrelaçam, colocando por terra qualquer tentativa de enquadramento. Em geral, os capítulos se referem a algum gênero, sob alguma perspectiva teórica, e sendo sobre música popular urbana na América Latina, estão de algum modo tocando a problemática da identidade, da construção de território e da convivência com alguma forma de conflito (inclusive acadêmico). O que perpassa todos os artigos é sem dúvida o envolvimento, algumas vezes apaixonado, com o assunto, seja pela música, seja pelas pessoas fazendo música, enfim, pela humanidade que

emana deste campo do conhecimento e ultrapassa gostos e preferências musicais. Antes de começar a falar sobre os capítulos do livro, no entanto, é pertinente relembrar alguns marcos históricos em relação à IASPM Latino-Americana.

Um pequeno histórico da Associação Latino-Americana para o Estudo da Música Popular

Assim como a IASPM internacional, que, como comenta Philip Tagg, foi criada a partir de uma conversa entre amigos num *pub*, a idéia de um fórum de discussão latino-americano nasceu de uma conversa entre Ricardo Salton, Juan-Pablo González e eu ao redor de uma mesa de bar em La Boca, após uma sessão da Associação Argentina de Musicologia em 1995. Havíamos nos encontrado em Havana no ano anterior, quando aconteceu um Congresso Hemisférico na Casa de las Américas, sob a coordenação de Alberto Faya. A reunião foi também um encontro da seção norte-americana da IASPM, cujos membros não mediram esforços para comparecer ao evento, tendo em vista as restrições dos EUA a Cuba. A maioria dos presentes pertencia ao *chapter* IASPM-USA e, apesar de muitos falarem fluentemente o espanhol, liam suas comunicações em inglês. Isto me incomodou muito, e quando comentei o mal-estar de falar (mal) numa língua estrangeira sobre um assunto brasileiro com os colegas, chegamos ao consenso de que um fórum de discussão sobre a música popular latino-americana deveria ser realizado pelo menos nas línguas "nativas" continentais predominantes, espanhol e português.

Considerando o congresso em Havana como o marco inicial, programamos um segundo encontro. Intitulado *Problemas e casos da música popular na América Latina*, o congresso se realizou em Santiago, no Chile, entre 24 e 27 de março de 1997, organizado pela seção chilena da IASPM, pelo Instituto Nacional de Musicologia Carlos Vega e pelo Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de

Janeiro. O apoio institucional foi da Universidade do Chile, da Universidade Católica do Chile, da Sociedade Chilena dos Direitos de Autor e da Prefeitura de Santiago. Foram trinta e oito comunicações de argentinos, brasileiros, chilenos, mexicanos, norte-americanos, peruanos e uruguaios a partir do ponto de escuta de musicologia, análise musical, sociologia, etnomusicologia, folclore, antropologia, literatura, história e filosofia. Os anais foram publicados em papel, com o título de *Música popular en América Latina*, editados por Rodrigo Torres (Santiago: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999). Na assembléia-geral, os participantes tipicamente não chegaram a um acordo sobre a viabilidade de fundar a Associação, em meio a acusações de "superficialidade", "imaturidade intelectual" etc. Finalmente, no final da conferência decidiu-se adiar a formação de uma seção latino-americana da IASPM para o próximo congresso do grupo.

Em Santiago tivemos uma mostra de quão ampla é a noção de música popular na América Latina. As práticas consideradas populares pelos congressistas abrangeram desde manifestações locais "tradicionais" (como por exemplo o Carnaval de Ayacucho, Peru), passando por uma variedade grande de expressões pop e rock, até tipos de "pop" progressivo, em que músicos populares utilizam-se de técnicas de composição da música de concerto. Este é um aspecto característico da própria cultura latino-americana, como bem lembra Canclini e seu conceito de "heterogeneidade multitemporal", ou seja, a coexistência de práticas modernas ao lado de/ou entrecruzadas com práticas tradicionais, bem como o resultado híbrido do entrelaçamento entre o culto, o popular e o massivo (1998, p. 19).

O III Congresso da IASPM-AL se realizou na cidade de Bogotá entre 23 e 27 de agosto de 2000, com o apoio do Ministério da Cultura da Colômbia, da Academia Superior de Artes de Bogotá e da Subdireção de Cultura do Instituto Distrital de Cultura e Turismo de Bogotá. As comunicações apresentadas durante o congresso foram divididas em

quatro temas: Interações entre o global e o local, Músicas populares e educação na América Latina e no Caribe, A história das músicas populares na América Latina e no Caribe e Discursos disciplinares em torno das músicas populares. O congresso foi aberto por uma conferência do antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini, que falou dos deslocamentos entre produção, circulação e consumo da música na cultura de massa contemporânea. No dia 25 de agosto se instalou a Assembléia Constitutiva da IASPM Latino-Americana, convocada pelo Comitê de Leitura do III Congresso, que se candidatou e foi aclamado como a primeira diretoria da Associação, composta por Juan-Pablo González (Chile), presidente; Martha Tupinambá de Ulhôa (Brasil), vice-presidente; Adrián de Garay (México), secretário; Ana María Ochoa (Colômbia), editora.

Bogotá foi um encontro marcante em dois sentidos. Primeiro pela ampliação do número de pessoas de diferentes países participando (mais de cem entre argentinos, brasileiros, britânicos, chilenos, colombianos, cubanos, equatorianos, mexicanos, norte-americanos, uruguaios, venezuelanos), tornando o grupo mais representativo. Segundo, pelo impacto do evento tanto na comunidade acadêmica – basta mencionar a participação, por exemplo, de Gérard Béhague como expositor inscrito – quanto entre artistas, professores e estudantes de música, que passaram a participar da rede de estudiosos. Agora sim, tínhamos uma associação de fato.

O IV Congresso Latino-Americano da IASPM aconteceu no Centro Nacional das Artes, Cidade do México, de 2 a 6 de abril de 2002, com o apoio do Instituto de Música da Pontifícia Universidade Católica do Chile e do Conselho Nacional para a Cultura e as Artes do México. O evento foi organizado em torno de quatro sessões plenárias (Música e meios, Centro e periferia, Música popular e identidade, Metodologias de estudo) abordando temas de interesse geral e oito Grupos de Trabalho paralelos, centrados em temas específicos (Análise, Mudança social, Educação, Tradição e modernida-

de, Rock, Tango e bolero, Cumbia, Jazz e *fusion*). Na última plenária os coordenadores de cada GT expuseram as conclusões de cada grupo. A diretoria anterior foi mantida nos cargos.

O V Congresso, promovido pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pela Universidade Candido Mendes (UCAM) e pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), aconteceu no Rio de Janeiro, entre 21 e 25 de junho de 2004.

Organizado em torno de quatro focos temáticos (Música popular e (des)territorialização: cidade, lugar, globalização; Música popular e violência: sujeitos e objetos, limites, condições e significados; Gêneros de música popular: samba, tango, choro, *son*, bolero, *nueva canción*, rock, rap etc.; Pontos de escuta: enfoques e métodos de estudo da música popular), o congresso foi aberto por uma conferência do musicólogo inglês Philip Tagg, que falou sobre a gestão musical da angústia e padrões de subjetividade na sociedade contemporânea. No dia 25 de junho, em assembléia-geral foi eleita a nova diretoria da Associação, composta por Juan-Pablo González (Chile), presidente; Marcos Napolitano (Brasil), 1º vice-presidente; Alejandra Cragnolini (Argentina), 2º vice-presidente; secretária; Liliana González Moreno (Cuba), editora.

O estudo da música popular na América Latina

No início do livro *Fernando the flute* (1991), trabalho de Philip Tagg sobre o *megahit* do grupo sueco ABBA (1975) – que mistura o som de quenas andinas com fragmentos que remetem ao início do poema sinfônico de Richard Strauss *Assim falou Zaratustra* (1895), por sua vez já ressignificado por Stanley Kubrick no filme *2001: uma*

odisséia no espaço (1968) –, há uma pequena vinheta dum disco de Milton Nascimento, na qual ele canta em espanhol: "Si quieres ser feliz, no analices, no analices".[1] Coincidentemente, citei a mesma frase na conclusão de meu artigo sobre estilo e emoção na canção popular brasileira (Ulhôa, 1990) para falar da minha dificuldade em criticar músicas e *performances* que eu própria achava bonitas. A análise tinha tornado mais claro o que antes era só um certo mal-estar diante da fascinação pela voz e pelo estilo de Milton: a contradição inerente à mensagem de fraternidade utópica expressa nas canções e a realidade de hierarquias sociais e culturais naturalizadas pela minha geração. Philip também usou a frase, mas por outro motivo. Analisou *Fernando* para entender por que a canção lançada pouco depois do golpe de Pinochet, com flautas andinas e rufar de tambores, falando em "lutar pela liberdade", era um sucesso, mas não captara o sentimento de tristeza e indignação pela situação chilena existente na Suécia da época. Na introdução do mesmo livro, comenta como ouviu uma mulher pobre numa parada de ônibus no interior brasileiro – mexendo uma panela de feijão, num fogão de lenha, ao lado de uma figura do papa pregada na parede – cantarolar um sucesso do ABBA (*Crejo en angelitos*) acompanhando o som que vinha de um carro prateado que também tinha parado no local. Ou seja, a ubiqüidade da música transmitida pelos meios de comunicação de massa exige uma reflexão e estudo sobre seu papel como elemento de socialização afetiva. Para Tagg, as pessoas têm o direito de saber o que estão escutando por traz da voz que sobressai como uma figura do fundo dos arranjos híbridos e heterogêneos da música pop.

Isto foi em 1984, quando Tagg, após dar um curso sobre a análise da música popular em Tatuí, estado de São Paulo, a convite de Coriún Aharonian, viajava pelo interior brasileiro. Vinte anos depois, na conferência de abertura do V Congresso da IASPM Latino-Ameri-

1 *No analices*, de Claudio Cartler e Paulo Cesar Feital. LP *Anima*. Brasil, Ariola 201 909, 1982.

cana, Philip Tagg discutiu a aplicabilidade do seu método de análise musemática – baseada na comparação de elementos sonoros semelhantes entre músicas duma mesma cultura – mas agora, diferente do que fez em Tatuí, para o que chama de uma **análise popular da música**. Observe-se a ordem das palavras: não é "análise da" música popular, mas uma "análise popular" da música, ou seja, uma metodologia para qualquer um, independentemente do nível de competência musical, compreender o sentido da música que acompanha grande parte da vida cotidiana. Assim, uma pessoa comum pode fazer a crítica a uma cena de filme, por exemplo, em que a trilha sonora e a ação dos atores não se encaixam. Na conferência, Tagg ilustrou a situação com um trecho do filme *Beleza americana*, em que a ação dos personagens indica angústia e frustração, enquanto a trilha musical enfatiza nostalgicamente uma relação afetiva feliz.

Os dois princípios básicos do seu método são: 1) música se explica com outra música – a chamada comparação entre objetos musicais, ou **interobjetividade** (intertextualidade), não havendo distinção entre música "popular" ou "erudita"; 2) a escuta repetida de determinadas estruturas musicais, em conjunto com determinadas práticas sociais, contribui para que membros de um mesmo grupo social atribuam à música significado paramusical – a chamada **intersubjetividade**, ou compreensão compartilhada de significados conotativos. Assim foi conduzida a análise de *Fernando*: depois de identificar os musemas da canção e encontrar "anafonias" (semelhanças sonoras) com musemas em outras músicas, Tagg demonstrou como qualquer solidariedade seria impossível, dada a incompatibilidade de esferas de conotação das duas partes da canção, o "lá-e-então" andino, sincero e sério, e o "aqui-e-agora" europeu urbano dos anos 1970, sem compromisso e divertido.

A compreensão de significado perpassa também o ensaio da etnomusicóloga argentina Alejandra Cragnolini que, a partir de um

trabalho etnográfico com jovens adolescentes de bairros marginais de Buenos Aires, faz uma análise da *cumbia villera*, mostrando que a identificação com espaços de exclusão social de certo modo reforça a violência do sistema sociopolítico e da lógica de mercado.[2]

Cumbia é um termo geralmente associado ao gênero de dança colombiano que se espalhou por toda a América Latina. No seu formato comercial consolidado em meados do século XX, é uma canção com letra composta por quadras e refrões vocais, acompanhada de banda de dança usando metais, baixo e seção rítmica estilo cubano. Uma pista auditiva para identificar a *cumbia* colombiana é a presença de um ostinato rítmico rápido de semínima e duas colcheias e o baixo geralmente fazendo um padrão de acompanhamento de mínima e duas semínimas em notas alternadas do acorde. Toda essa música de baile, um segmento conhecido também como Música Tropical, pode agrupar uma base de banda de rock (guitarra e baixo elétricos, teclado e bateria), instrumentos "latinos" (timbales, tumbadoras, congas, bongôs, güiros etc.) mais acordeom e metais (em geral trompetes). Na Argentina aparecem várias modalidades de *cumbia* com inflexões de gêneros tanto locais (como o *chamamé* e o *cuarteto*) quanto transnacionais (como a salsa, o pop e o rock), em vários estilos (como *norteño*, *cordobés*, *rapera*, de bairro etc.).[3] Música para dançar em pares juntos ou soltos, as letras em geral falam de amor, exceto no caso da *cumbia villera* tratada por Alejandra.

Da *cumbia*, música de entretenimento ressignificada para mediar identidade jovem em bairros pobres de Buenos Aires, passamos para música associada, na América Latina, às classes médias, o rock. Antônio Marcus Alves de Souza, sociólogo brasileiro, questiona o discurso políti-

2 Alguns dos grupos mencionados no capítulo podem ser ouvidos em várias páginas da Internet, como por exemplo www.muevamueva.com. Consulta em 27 de maio de 2005.

3 Nos anais dos congressos da IASPM-AL podem ser lidos vários trabalhos sobre *cumbia*, sendo que no México havia inclusive um grupo de trabalho dedicado ao gênero.

co da integração do Mercosul, que fala muito de hibridismo, mas que, de fato, ignora movimentos culturais latino-americanos que se aproximam, como o caso de bandas de rock argentinas, chilenas e brasileiras.

A seguir, Elizabeth Travassos, antropóloga brasileira que organizou uma sessão plenária no V Congresso sobre perspectivas metodológicas para o estudo da música popular, escolheu fazer um mapeamento das principais vertentes de pontos de escuta da música popular no Brasil. Destacando discursos impressos, o texto acaba por questionar a categoria "música popular" e sua constituição como objeto de estudo pela perspectiva de folclore, etnomusicologia/antropologia, semiótica, sociologia e história.[4]

Depois de uma panorâmica sobre um leque amplo de enfoques, voltemos a uma perspectiva disciplinar. A partir do marco da crítica literária, que nunca abandonou a tríade canônica de gêneros literários (o lírico, o épico e o dramático) e imbuída de muitas ressalvas (quanto a aplicar a noção clássica a manifestações híbridas e tratar de práticas poéticas não eruditas ou fora dos limites da palavra escrita, caso da canção popular), Cláudia Neiva de Matos discute o lirismo no samba, mais especificamente a expressão da subjetividade na poesia popular. Pesquisadores de música popular têm privilegiado o "eu" coletivo nas canções de tradição oral, em oposição a estudos de poesia escrita, em que o "eu" poético identifica uma obra e um autor. Já Matos seleciona para discussão Nelson Cavaquinho (Rio de Janeiro, 1911-1986), alguém que nem sempre escreveu as letras de seus sambas (17 das 44 canções analisadas têm letra de Guilherme de Brito[5]), se distancian-

4 Chamo a atenção para os pontos de escuta distintos, a partir da musicologia, no texto de Tagg (que circula entre música "popular" e "erudita") e da antropologia, na voz do Travassos (que lida com os mundos do "popular" e do "folclórico").

5 Independentemente de autoria de letra, são conhecidas as interpretações do proprio Nelson para muitas de suas canções, que imprimem nelas seu traço "autoral", com sua voz rascante e respiração entrecortada de boêmio inveterado. Escutar <http://www.mpbnet.com.br/sound/mpbnet/nelson.cavaquinho/folhas_secas.rm>. Consulta em 06 de dezembro de 2004.

do mais ainda de noções ligadas à tradição escrita e literária e se aproximando dos estudos sobre a oralidade desenvolvidos por Zumthor.

Os capítulos seguintes são elaborados a partir de uma ferramenta de trabalho que aparece com a popularização do gravador nos anos 1950, a história oral, quando os próprios atores da história documentam suas memórias em entrevistas gravadas. Inicialmente, Júlia Palacios apresenta algumas reflexões metodológicas sobre a história dos inícios do rock no México pouco estudada e documentada, alertando que sua reconstrução através de depoimentos de seus protagonistas deve ser lida com cuidado, uma vez que reflete a própria condição de ídolos de outros tempos e passou por um processo de repetição mediada pelas falhas naturais de memória e pela idealização do passado.

A seguir, Simone Luci Pereira discute outro tipo de material também com base em entrevistas, as memórias de ouvintes de Bossa Nova nos anos 1950 e 1960, no Rio de Janeiro, memórias que contestam a concepção consagrada de práticas sociais e culturais diferenciadas a partir de territórios geográficos, no caso a ligação entre Bossa Nova com classe média e Zona Sul (especialmente o bairro de Ipanema).

No trabalho de Carlos Sandroni, musicólogo brasileiro, são discutidas algumas idéias estabelecidas na historiografia da música brasileira sobre tangos[6] e habaneras no país. Mostra-se que "tango" era, na segunda metade do século XIX, uma designação de gênero amplamente usada para música impressa dançante de inspiração afro-americana, e que a presença do "ritmo de habanera" como padrão de acompanhamento na música impressa é muito anterior à sua difusão do gênero "habanera". Sandroni conclui que o fato de a habanera não ter sido abrasileirada indica por um lado

6 Alguns dos tangos brasileiros de Ernesto Nazareth podem ser ouvidos na Biblioteca Nacional, no endereço: <http://www.bn.br/fbn/musica/acervo.htm>. Consulta em 27 de maio de 2005.

uma estima menor do público pelo gênero e, por outro, uma superestimação dele pela historiografia.[7]

Esta revisão da história da música popular na América Latina tem sido uma constante nos congressos da IASPM Latino-Americana. Um exemplo é o trabalho de Mareia Quintero Rivera, que comentou em Santiago o debate em torno da música popular urbana no Caribe Hispânico (Cuba, Porto Rico e República Dominicana) e no Brasil nos anos 1930 e 1940.[8] Na época o termo "música popular" significava o que hoje entendemos por "música folclórica", e críticos como Mário de Andrade e Alejo Carpentier, além de estarem envolvidos no debate intelectual europeu da época – em especial Adorno e a mercantilização da arte e Bartók e a descaracterização da música tradicional rural –, preocupavam-se com questões como heterogeneidade racial e integração nacional. Baseando-se na crítica pós-colonial, Mareia mostra como as interpretações dos intelectuais sobre a "cultura popular" constroem uma noção de um "Outro" interior, ou seja, de "povo" e de "música nacional".

Várias comunicações nos congressos da IASPM Latino-Americana têm questionado e revisto a maneira como historicamente música popular vem sendo colocada no contexto da construção de identidades e lugar (nacional, regional, local) na América Latina. É o caso do tango argentino, do samba brasileiro, da *cueca* chilena, do *pasillo* equatoriano etc. Entre os vários exemplos destaca-se o trabalho de Rodrigo Torres, que no V Congresso comentou o resgate da *cueca* por jovens chilenos, depois de um período de tensão em relação ao gênero, devido à sua apropriação pela ditadura militar pós-1973 como símbolo pátrio.

7 Para uma análise distinta do papel do ritmo de habanera (considerando-o a fórmula-mãe para os ritmos de divisão binária predominantes na costa atlântica da América Latina), ver Vega, 1998 [1944].

8 Vulgar? Imoral? Popularesca?: debates sobre a música popular urbana no Caribe Hispânico e no Brasil nas décadas de 30 e 40. In: Torres, 1999, p. 139-147. Publicado na íntegra em Quintero-Rivera, 2000

Outros trabalhos, como o de Samuel Araújo, apoiado na pesquisa etnográfica "dialógica", chegam a propor a revisão da própria agenda de pesquisa em torno de gêneros consagrados (no caso, o samba).

O livro se encerra com o trabalho de Egberto Bermúdez, que discute o *vallenato* e suas "tradições" escritas e mediáticas, destacando-se o papel de intelectuais como Gabriel García Márquez na "invenção" do gênero como símbolo nacional. Para um ouvido pouco acostumado com o *vallenato* como o meu, é um tanto difícil a sua identificação "musical", exceto pelo presença constante do acordeom. Nos exemplos comerciais *bailables* possíveis de se ouvir pela internet, o acordeom ocupa uma posição central, acompanhado por uma base "caribenha" e incluindo elementos estilísticos especialmente no estilo vocal do *norteño* mexicano e da música *tex-mex* (lembrando, mas provavelmente sem nenhuma conexão histórica com ela, a música sertaneja "de transição" do Brasil).[9]

Para concluir esta introdução, não posso deixar de observar a centralidade da noção de gênero, por mais difusa que seja, para o estudo da música popular na América Latina.[10] Destaco aqui o trabalho de Jesus Martín-Barbero (1998), que vê o gênero como um contexto de mediação entre a lógica da produção e os formatos industriais, por sua vez ressignificado a partir de matrizes culturais profundas. É este processo que explica os vários sentidos que vão tomando (ou retomando) os sons musicais ao longo do tempo.

A formulação de Martín-Barbero com relação à mediação foi feita a partir dos estudos dos Meios de Comunicação de Massa (MCM)

9 Para ouvir exemplos musicais, acessar a rádio FM http://www.vallenateando.8m.com/. Consulta em 06 de março de 2005.

10 Ver Ochoa (2003) para uma discussão sobre gêneros no âmbito do folclore, da indústria cultural e do patrimônio imaterial.

desenvolvidos por Manuel Martín Serrano. Para Serrano, mediações têm a ver com uma atividade que impõe limites ao que pode ser dito e às maneiras de dizer, por meio de um sistema de ordem. Num estudo da comunicação pública (1997), Serrano discute como os MCM organizam a percepção da realidade em dois âmbitos distintos em termos de narrativa resultante de práticas mediadoras diversas: o mundo sociopolítico e o mundo da vida cotidiana. Esses dois mundos lidam com dois tipos de mediação. No mundo sociopolítico, que tem por objetivo a reprodução das instituições que medeiam a divisão social e a ação social, se recorre a uma mediação ritualizadora ou estrutural, que opera sobre os suportes dos meios oferecendo modelos de produção de significado. Esse tipo de mediação repete as formas estáveis do relato. A comunicação tem o trabalho de institucionalizar os mediadores, ou seja, o programa de televisão (ou o cinema norte-americano) se transforma numa instituição.

No mundo cotidiano, a questão principal é a debilidade da natureza humana e a preservação da ordem moral. Tendo como objetivo controlar os impulsos e desejos para que se acomodem às normas éticas, o recurso mediador é de natureza cognitiva, operando sobre os relatos dos meios de comunicação no sentido de oferecer às audiências modelos de representação. Esse tipo de mediação oferece segurança pela reiteração de dados de referência familiar; na música popular de massa quase nada muda nos valores tradicionais.

Mas por que, diante do poder avassalador da mídia ao usar os gêneros musicais como intermediários entre a lógica da produção e os formatos industriais, ainda nos debruçamos sobre a música popular? A minha experiência tem mostrado que, ao conhecer melhor estas práticas banalizadas pela repetição excessiva, começo a escutá-las menos ingenuamente, percebendo sua importância e seu papel na construção de sociabilidades e de valores éticos e estéticos. Todos nós sabemos que não existe qualquer "estudo," principalmente o estudo

da música popular, que seja uma atividade neutra. Mais que isto, temos consciência da função profissional e educacional do nosso trabalho e, talvez por isso, tenhamos a vontade "esperançosa," como diria Paulo Freire, de intervir no mundo.

Martha Tupinambá de Ulhôa é doutora em Musicologia pela Universidade de Cornell. Professora titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) lecionando no Instituto Villa-Lobos e no Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes. Pesquisadora do CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa e Tecnologia. Tem publicado sobre análise da canção e sobre vários gêneros de música brasileira popular. E-mail: <mulhoa@unirio.br>.

Referências bibliográficas

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*. 5.ed. [1.ed. Barcelona; México: Editorial Gustavo Gili, 1987.] Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

OCHOA, Ana Maria. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

SERRANO, Manuel Martín. La gesta y la parábola en la comunicación pública. *Primer Congreso Internacional de la Lengua Española*, Zacatecas (México), abril de 1997. Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/prensa/ponencias/serrano.htm, consulta em 01/11/2002.

TAGG, Philip. *Fernando the flute*. Liverpool: Institute of Popular Music, University of Liverpool, 1991.

TORRES, Rodrigo (Ed.). *Música popular en América Latina*. Santiago: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999.

ULHÔA, Martha. "Canção da América": style and emotion in Brazilian popular song. *Popular Music*, v. 9, n. 3, 1990, p. 321-349.

VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944 [Fac-símile, Instituto Nacional de Musicologia Carlos Vega, 1998].

¿Para qué sirve un musema?

Antidepresivos y la gestión musical de la angustia[1]

Philip Tagg[2]

Introducción

Amitriptilina, Celexa, Clomipramina, Dothiepine, Doxepine, Effexor, Fluoxetina Flupenthixol, Imipramina, Lexapro, Lofepramina, Mianserine, Paxil, Prozac, Serzone, Trazodone y Zoloft son todos, en orden alfabética, antidepresivos. De acuerdo con el Grupo de Apoyo a Sobrevivientes del Prozac en California, este particular antidepresivo ha sido prescrito para más de 36 millones de personas en los Estados Unidos, mientras la empresa que lo produce Eli Lilly, recibió entre 2 y 2,8 millones de dólares cada año entre 1998 y 2001.[3]

Usted podrá preguntar ¿qué tiene que ver esta estadística farmacéutica con la música popular en América Latina? Esta presentación no pretende responder esta pregunta, sino que sugiere que hay una conexión, por un lado, entre patrones de subjetividad cambiantes en Europa y América del Norte, y por otro, la polarización creciente entre ricos y pobres, y del poder oligárquico y la destitución de poderes de las masas en escala global. Este texto también sugiere que examinar los cambios en las formas populares de expresión musical nos puede ayudar a identificar cambios en los patrones de subjetividad y algunas de las causas detrás de las estadísticas mencionadas.

1 Conferencia del V Congresso da IASPM-AL, Rio de Janeiro, 22 de junio de 2004

2 Traducción Antonio Moreno y Ana María Ochoa.

3 <http://www.pssg.org/about.htm> [Consulta en 25 de mayo de 2005].

Una conexión entre antidepresivos y música debe ser obvia: ambos tienen que ver con sentimientos, o más precisamente, con el acto social de expresar y comunicar sentimientos, en términos culturales concretos y bajo circunstancias políticas especificas. La hipótesis básica de que el análisis del cambio reciente en estructuras musicales demostrablemente asociadas – por medio de letras, narrativa de películas, ambiente social, etc. – con sentimientos de tristeza, depresión, desespero, angustia, frustración, entre otros, pueden informar nuestra comprensión de los cambios radicales en los patrones de subjetividad.

Dada las restricciones de tiempo, y el estado corriente de la investigación de estos problemas, este trabajo no pretende más que tomar un pequeño grupo de estructuras musicales asociadas únicamente a uno de los aspectos de todos los tipos de emoción mencionados anteriormente. Por lo tanto, la primera parte de este trabajo será establecer la existencia del pequeño grupo de estructuras musicales como un prerrequisito para identificar su presencia o ausencia relativa en los años recientes. La sección final procura explicar como éstos cambios en la estructuración musical se relacionan con el problema político de la "gestión de la angustia" como un medio de controlar socialmente ciertos aspectos da subjetividad popular. Antes de todo, rápidamente presentaré, algunas cuestiones básicas sobre teoría y sobre los métodos que sirven de fundamento al resto de esta presentación.

Contexto

Desde la llegada de la TV y del video casero, un número creciente de personas que viven en la cultura saturada por los medios de comunicación a la cual pertenezco escuchan más música asociada a películas que de cualquier otra forma. El hecho de que los juegos de computador con su música más o menos constante generen ventas globales mayores que las de la industria fonográfica refuerzan esta tendencia. Sin embargo, el análisis musical, tal como se enseña aún

normalmente, presta poca atención a este hecho. En realidad, los académicos disecan no solo los trabajos de la tradición musical europea, como si sus estructuras sónicas no tuvieran significado más allá de su propia relación sintáctica. Hoy, hasta las canciones de la música *pop* se analizan como si fueran un rompecabezas Schenkeriano. Si el análisis musical pretende servir a la mayoría de las personas que viven en la misma cultura que yo vivo, ciertamente debe tratar la música como *si ella significara algo más allá de sí misma*. Como lo he argumentado repetidamente en numerosos textos y cursos, el análisis musemático permite llevar esta tarea semiótica a cabo.

El análisis musemático permite la identificación de significantes y significados musicales sobre la base de dos tipos de consistencia demostrable: 1) interobjetiva o intertextual, en el sentido de que la misma estructura musical, o una similar (designada en esta etapa de la investigación en términos formales) son utilizados en diferentes obras por distintos músicos que pertenecen a la misma cultura musical; 2) los mismos o similares fenómenos paramusicales son vinculados, por diferentes individuos, pertenecientes a una misma cultura musical básica, a estructuras musicales iguales o similares.

Lo que sigue es, por lo tanto, basado en procedimientos intertextuales o intersubjetivos expuestos en *Ten little title tunes* (Tagg & Clarida, 2003, p. 94-152), un estudio que aborda problemas estructurales, teóricos, y ideológicos de semiosis musical. "Ideológico" se refiere aquí no sólo a categorías abiertamente políticas (ex., genero, normalidad, etnicidad, militar) sino también a otros campos semánticos generales que, cuando son examinados históricamente en términos de patrones de subjetividad, aparecen como no menos ideológicos (ex., heroísmo, urgencia, velocidad, moda, familia, violencia, amor). Este texto presenta una breve discusión de uno de dichos campos semánticos secretamente ideológicos que, por falta de nombre mejor, llamaremos *angustia*. De hecho, las personas que respondieron a la en-

cuesta (principalmente suecos, y algunos latinoamericanos) que suministran los datos empíricos identificando este tipo de campo semántico musicogénico nunca mencionaron angustia. Sus connotaciones fueron expresadas en términos como *dificultades*; *problemas*; *contra la voluntad de...*, *a pesar de...*, *obstáculos externos*; *destino*; *providencia*; *dolor*; *sufrimiento*; *triste*; *trágico*; *solo*; *abandonado*; *melancólico*; *nostalgia*; *languidecimiento*; *división, separación*; etc. Estas connotaciones ocurrieron en respuesta (y en grados variables) a apenas cuatro de diez canciones con títulos tocadas para los encuestados.

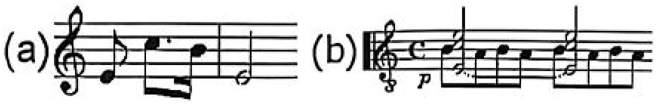
Aunque el tempo lento, y en tres de las cuatro canciones, la tonalidad menor, fueron algunos de los denominadores estructurales comunes de la música que obtuvieron el tipo de respuesta que acaba de ser enumerada, ellos no fueron los principales determinantes tonales de las connotaciones de "angustia" presentados. Otros tres elementos tonales fueron más eficaces para distinguir la "angustia" de otros campos semánticos – *funeral*, *lamento*, *depresión*, por ejemplo – que, en la cultura occidental convencional, también se basan en un tempo lento y en el modo menor. Los tres elementos tonales recurrentes en las cuatro canciones escuchadas por los encuestados como connotando "angustia", pero ausentes en las seis otras canciones, y en las cuales dichas connotaciones no surgieron, fueron: 1) la sonoridad de la novena menor adicionada (abreviando, m^{add9}); 2) el acorde semi disminuido, esto es, "séptima menor con quinta diminuta" (m7-5) y su inversión como sexta menor (m6, esto es, una triada menor con sexta mayor adicionada); 3) una "canción tortuosa", esto es, una melodía caracterizada por perfil disyuntivo y/o disonancia melódica enfatizada.

Novena menor adicionada Acorde menor c/ nona adicionada

No hay tiempo aquí para dar más que cortos ejemplos. La semana pasada estuvimos discutiendo la música de *La misión* (película dirigida

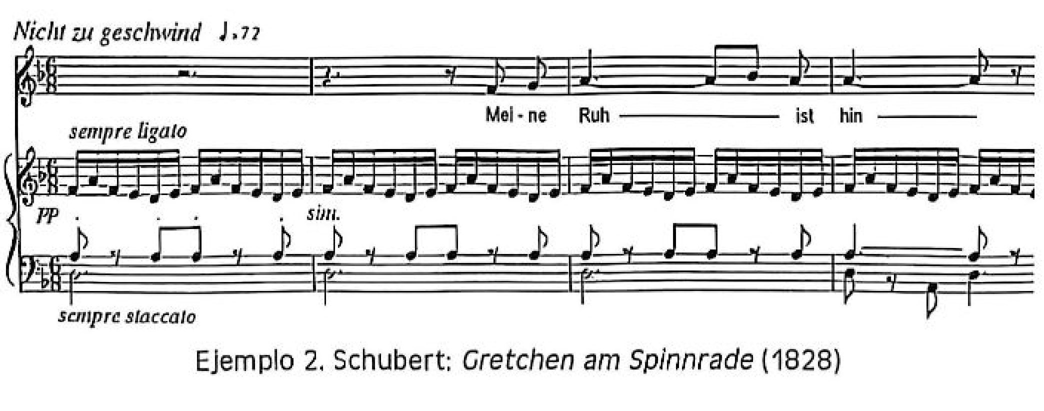
Dm (Add 9)

por Roland Joff, 1985).[4] Usaremos el acorde más común que sirve de fondo a la escena en que Carlotta le dice a un devastado Rodrigo (interpretado por Robert de Niro) que ya no lo ama a él sino que ama a su hermano. El acorde tambien juega un papel central en tres de las cuatro obras que connotan «angustia» para varios de los cientos de personas que respondieron los cuestionarios, por ejemplo en relacion al tema de Rota para la pelicula *Romeo y Julieta* de Franco Zefirelli (Ej. 1).



Ejemplo 1. Rota: *Romeo y Julieta* (1968).[5]
(a) Motivo inicial (5-b3-2); (b) Acompañamiento para piano (m^{9add})

Vale la pena mencionar que el acorde menor con novena adicionada tiene una larga historia en Occidente. Por ejemplo, es un recurso común, para connotar lamentaciones madrigalísticas, subrayando palabras como "where I mourn and melt" (*Wounded I am*, de Byrd) y "Ay me I sit and cry" (*Fire! Fire!*, de Morley) (todas c. 1600). A veces ocurre en harmonizaciones de J. S. Bach para corales de penitencia o agonía como *Christ lag in Todesbanden* o *Ach, wie Nichtig! Ach, wie Flüchtig!* Y lo Schubert usa (como m^{9add}, no m^{9sus}) en el acompañamiento de las amargas lamentaciones de Gretchen (ej. 2).



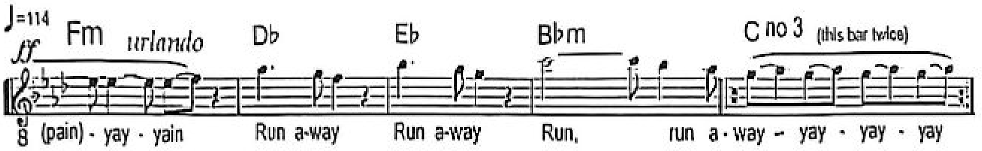
Ejemplo 2. Schubert: *Gretchen am Spinnrade* (1828)

4 Tagg se refiere al curso de semiologia musical aplicada al cine que se dio en Rio de Janeiro entre el 14 y el 18 de junio del 2004. Ver más información en <http://www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/tagg2.htm> [consulta en 12 de mayo del 2005]. (Nota da organizadora.)

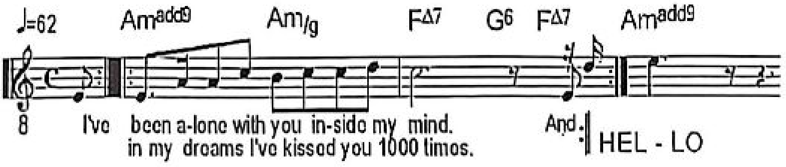
5 Para ejemplos en mp3 ver <http://www.tagg.org/articles/iasprio0406.html> [consulta en 12 de mayo de 2005].

El acorde m^{9add} no es ajeno a la música para películas. Tiene un papel prominente en tres de cada cuatro canciones que connotan "angustia" a centenas de los encuestados, por ejemplo el tema de Rota para el *Romeo y Julieta* de Zeffirelli (ej. 1). Es también un favorito de Morricone en situaciones en que una terrible tristeza, una tragedia, la separación, o el destino amargo hacen parte del menú de la narrativa, como en las indicaciones de "Ofelia" a *Hamlet* (1990), y en el tema enfatizando la muerte del joven Cockeye en *Once upon a time in America* (1984), en el inicio de escena de "Rapto" y " Muerte de Aahn" para *Muertos de la guerra* (1989), o el tema titular de *Lolita* (1997), o en el fragmento que acabamos de escuchar de *The mission* o en *Nostalgia of the Father*, de *Marco Polo* (1982), para nombrar algunos.

El mismo tipo de acorde también aparece en asociación a letras sobre un destino triste en canciones populares posguerra. Por ejemplo, los sueños de nostalgia Bovarista de "Madame" en *Madame rêve* de Alain Bashung (1991), y la desesperanza de *un silence si long,* y de *un amour qui la flingue* para el acompañamiento de la misma dinámica semitonal en tono menor entre segunda mayor y tercera menor. En *Western eyes* (1997), los lamentos de Beth Gibbons de Portishhead, "I'm breacking at the seams just like you" con el semitono de la novena menor adicionada entre los grados 2 y b3 (9↔b10) pulsando en el fondo. El mismo recurso del semitono del acorde m^{9add} es tratado más melodicamente que harmonicamente tanto en *Life in a glasshouse* de Radiohead (2001) – "again I'm in trouble with an old friend" – y en *For other eyes,* de Elvis Costello (1993) – "I don't know what I should do"; "It's over and done". Entre los más marcantes ejemplos del *pop-rock* en el campo semántico critico del semitono de m^{9add} son *Janle's got a gun*, do Aerosmith (1989, ej. 3a), en "Run, run away-ay-ay" (del dolor del abuso sexual) y en el piano escuchado por lo menos el 25% de *Hello,* de Lionel Ritchie (1985), cuyo "personaje vocal" se arrepiente amargamente de "never getting the girl" (ej. 3b).



Ejemplo 3a. *Janie's got a gun*, de Aerosmith (1989)

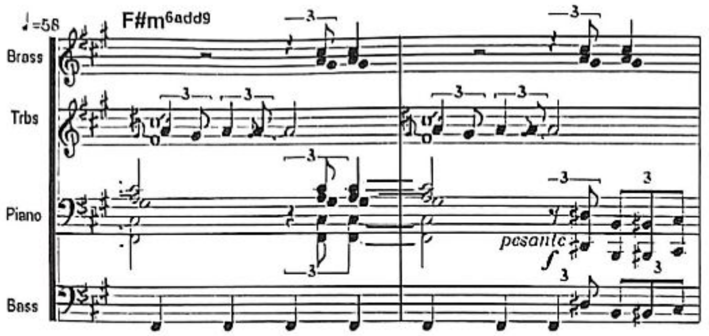


Ejemplo 3b. *Hello*, Lionel Ritchie (1985)

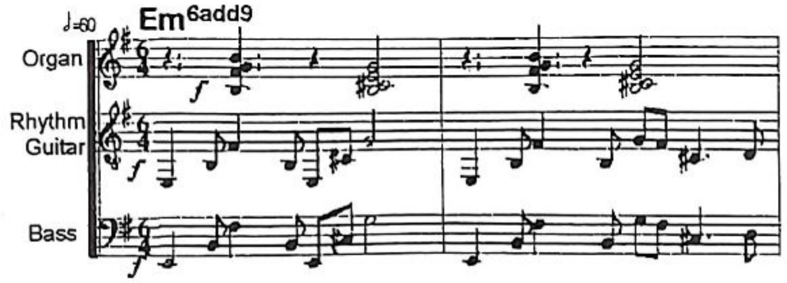
Según se dijo anteriormente, el m^{9add} estaba significativamente presente en tres de cada cuatro títulos que los encuestados asociaron con la "angustia", incluyendo el tema de *Romeo y Julieta*, de Rota (ej. 1). Aunque las otras dos, la música-titular para *Un tranvía llamado deseo* (1951, ej. 4a, 18a) y *Owed to "g"*, de Deep Purple (1975, ej. 4b, 18b) produjeron un perfil de respuesta relacionado al crimen y su detección en escenarios urbanos violentos que se diferencian claramente del *Romeo y Julieta* con sus ambientaciones trágico-románticas, en un escenario pastoril, todas las tres canciones tenían el m^{9add}, y una significativa tasa de respuesta para adversidad, dificultad, problemas; alejamiento, abandono, soledad.

Acorde semi disminuido

Las dos canciones urbanas anteriormente mencionadas presentan m^{9add} y la segunda de las tres caracteristicas tonales relacionadas a respuestas de angustia – el acorde semi disminuido o su inversión como "menor con sexta" (m6, ej. 6).

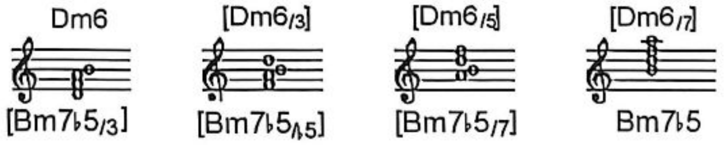


Ejemplo 4a. Acompañamiento tonal para North: *Un tranvía llamado deseo* (1951)

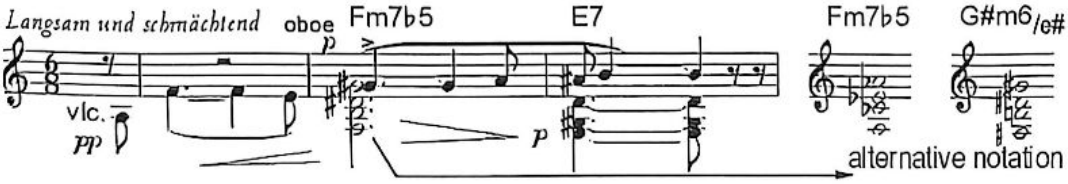


Ejemplo 4b. Acompañamiento tonal para Deep Purple: *Owed to "g"* (1975)

Estamos, en otras palabras, tratando m6 y m7b5 paradigmáticamente como variantes mutuamente pasibles de inversión de la misma sonoridad medio-diminuta (ej. 5).



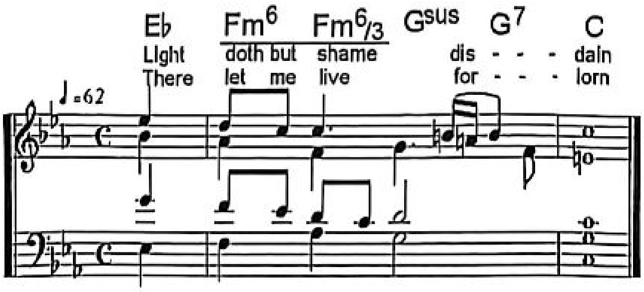
Ejemplo 5. Mutua invertibilidad del Dm6 y Bm7b5



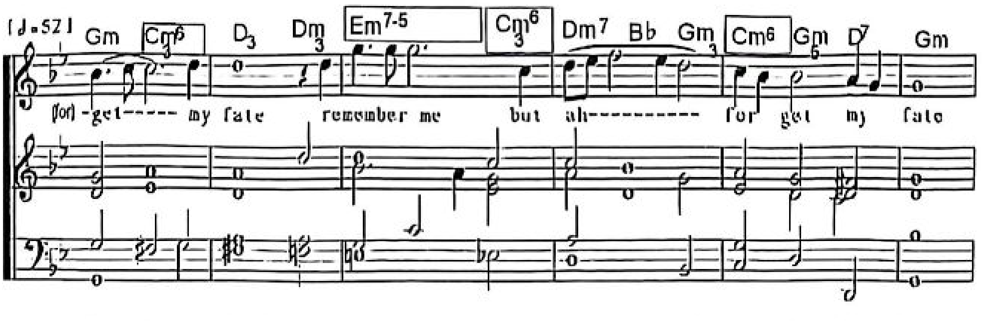
Ejemplo 6. Acorde de *Tristán e Isolda* como m7b5 o m6

Ahora, a los amantes de la música clásica les parecerá un sacrilegio considerar el famoso acorde de *Tristán*, sobre cuya complejidad sintáctica han escrito tantos estudiosos eminentes, como un mero m7b5 o m6, pero la ambigüedad es, como veremos, apenas uno de sus aspectos semióticos.

Como en el caso del acorde m^{9add}, la sonoridad semi disminuida tiene una larga historia en las culturas musicales de Occidente. Por ejemplo, *Sempre dolens*, de John Dowland, la utiliza en circunstancias como en la pavana *Lachryma* (*Flow, My tears*, ej. 7) y en "consumed with deepest sins" en *From silent night* (1612), así como Campian la usó para enfatizar el rompimiento de promesas en *Oft have I sighed* (1617). El acorde también se presenta de manera prominente, tanto como Cm6 y como Em7b5, en la famosa aria del suicidio en *Dido y Enéas*, de Purcell (ej. 8). El acompañamiento verbal para estos y otros ejemplos ingleses de m7b5/m6 es bastante trágico: vida o muerte solitaria, amistad rota, vergüenza revelada, etc.



Ejemplo 7. Downland: *Lachrymae* (1600)



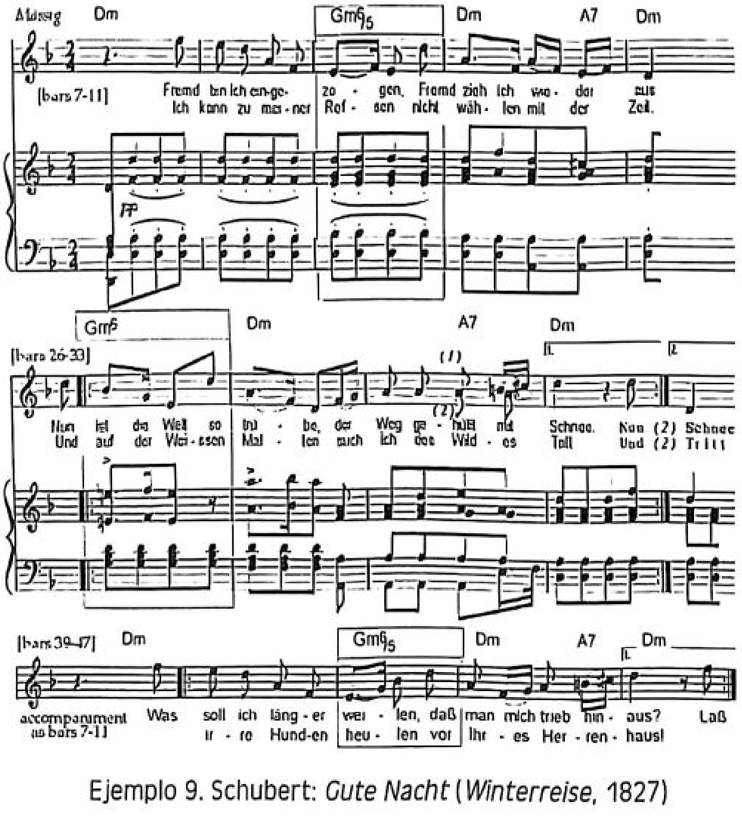
Ejemplo 8. Aria de Purcell: *When I am laid in Earth* (*Dido y Enéas*, 1690)

Sólo para el record musicológico, debo clarificar que no hay nada angustioso en la tradición Barroca al respecto de un acorde semi disminuido que se encuentre en el medio de una serie de séptimas en un circulo de quintas contra alas manecillas del reloj, virtual. Sin embargo, no estamos lidiando con el acorde en tales funciones sintácticas sino con su ocurrencia en posiciones de destaque, donde tiene un valor semántico considerable, por ejemplo como: 1) como segundo acorde después de una tónica inicial; 2) en posiciones precadenciales, frecuentemente en una posición de acorde de crisis aproximadamente 75% de haber transcurrido una melodía romántica; 3) como acorde modulante.

Restringiendo la parte barroca de esta historia a los trabajos de J. S. Bach, el "segundo acorde" semi disminuido aparece repetidamente en el primer *Kyrie* de la *Misa en si menor* ("Señor, tened compasión") así como en el coro de apertura de las pasiones de San Mateo, y de San Juan. También ocurre en la misma posición precadencial en por lo menos 36 corales con los siguientes tipos de texto: *Herrn, ich habe mißgehandelt*; *Wo soll ich fliegen hin?*; *Ach! Was soll ich Sünder machen*; *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig!*; *O Traurigkeit*; *Jesu Leiden, Pein und Tod*; *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*; *Christ lag in Todesbanden*; *Herr, straf mich nicht in deinem Zorn*; *O Haupt voll Blut und Wunden*; *Meines Lebens letzte Zeit*. Adicione a este bombardeo de angustia precadencial y de segundo acorde los acordes de vii^7 o iv6/5 – acompañando "sus discipulos lo abandonaron e partieron", "el precio de la sangre", y la negación de Pedro "yo no conozco a ese hombre" (todos de la *Pasión según San Mateo*) – y volvemos a un campo semántico angustiado no suficientemente ambiguo para sobrevivir a los trabajos instrumentales de los periodos Clásico y Rococó. De hecho, si aceptamos la descripción de Rosen de la forma sonata como un "desempeño dramático" (1976, p. 155), ocurrirá sin sorpresas que la 40ª sinfonía de Mozart (K. 550), con Cm6 como su segundo acorde prominente, fue caracterizada según comentarios de principios del siglo XIX como "tristeza ardiente", variando de "lo más triste" a "lo más exaltado" (Stockfelt, 1988, p. 21-22).

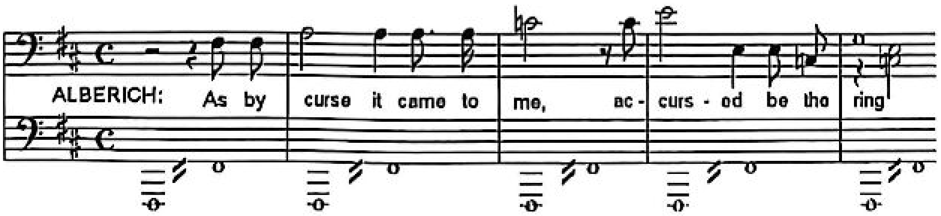
Refiriéndose al aspecto central de nuestra tétrada de quinta disminuida, vale la pena señalar que C. P. E. Bach (1974, p. 38) consideraba que "ningún acorde... más conveniente"... que la séptima disminuida, "como un medio de alcanzar las tonalidades más distantes más rápidamente y con la más agradable sensación de lo inesperado". Diríamos que el acorde semi disminuido es muy útil también, especialmente para modular a tonalidades relativas.

Mozart generalmente usa el acorde semi disminuido como acorde modulante, por ejemplo en una progresión cromática fervorosa en la sección de desarrollo (compases 26-29) del movimiento lento en su *Sinfonia concertante en Mi bemol* (K. 364). Schubert hizo un buen uso de la semiosis del segundo acorde semi disminuido en su nerviosa "persecución musical" *Erlkönig*, y en su trágicamente lánguida *Einsamkeit* y, más notoriamente para acompañar al extraño viajero en carreteras nevadas en un mundo inhóspito donde los perros locos aúllan afuera de la casa de sus patrones (ej. 9).



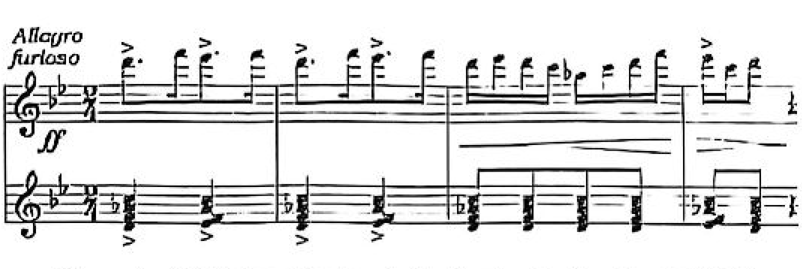
Ejemplo 9. Schubert: *Gute Nacht* (*Winterreise*, 1827)

El famoso acorde de Tristán e Isolda es el modulante potencial y segundo acorde prominente si el arpegio anacrústico del violonchelo es escuchado como una tónica de ré menor inicial (ver ej. 6). Aunque sea posible, usando algunos acordes intermediarios, completar una cadencia perfecta en cualquier tonalidad a partir del Fm7b5 inicial de Tristán, su continuación inmediata hacia otros "segundos acordes" semi disminuidos acentuados (el último repetido también) sin modulación entremedio, es evidencia de que la sonoridad tenia, por lo menos para Wagner en 1859, una carga semántica propia. De hecho, fue un recurso de dramaticidad que él uso nuevamente, por ejemplo, cuando presentó la maldición del anillo de Alberico con la melodía de un arpegio creciente de Fá#m7b5 (ej. 10).



Ejemplo 10. Wagner: *Maldición de Alberico*, de *Siegfried* (1874; citado en Donnington, 1974, p. 314)

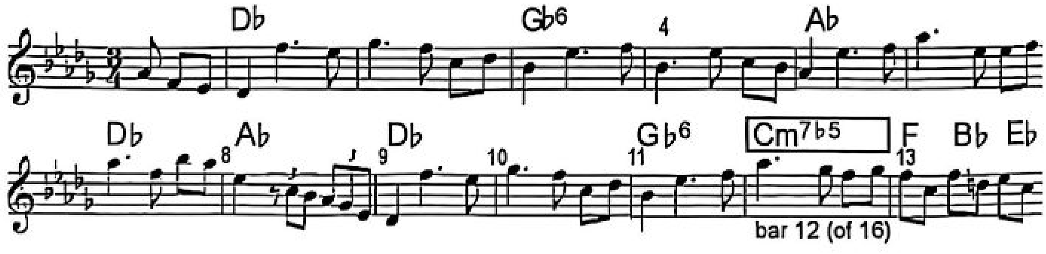
El mismo tipo de recurso armónico no-modulatorio y casi autónomo, es usado en un tempo muy rápido por Grieg para iniciar la sección del *Rapto da novia* de la suite *Per Gynt* (ej. 11). El acorde angustiado de Dm7b5 de este fragmento de Grieg puede haber contribuido para establecer el *pathos* semi disminuido como un elemento del código musical en los modernos medios de comunicación de masas porque estos cuatro compases constituyen el *único* registro de "Horror" en una de las antologías más usadas de la era de las películas mudas (Rapée, 1924, p. 173).



Ejemplo 11. Grieg: *Rapto de la Novia*, de *Per Gynt* (1891)

Los acordes semi disminuidos aparecen bastante en el Romanticismo europeo, donde parecen funcionar menos técnicamente como conexiones hacia otras tonalidades, y más como señales de que una modulación *podría* ocurrir, con toda la incertidumbre de dirección que tal ambigüedad podría significar en términos de drama y retórica intensificados. En la repetición final del *Liebenstraum* (1847) de Liszt, por ejemplo, cada uno de dos acordes es semi disminuido en una cadena de deslizamientos cromáticos. Vale la pena señalar que el lenguaje armónico y la orquestación de los poemas tonales de Liszt resurgen en muchas de las musicalizaciones para películas de Max Steiner, incluso en *Lo que el viento se llevó* (1939), donde el acorde semi disminuido aparece en el melancólico puente de la primera sección de la apertura de la película, así como en el comienzo de la escena "Scarlet camina por entre los muertos".

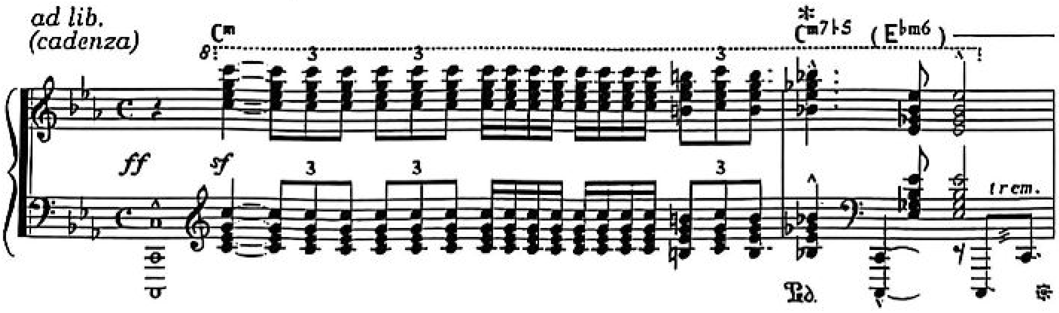
Tchaikovsky y Rachmaninov muestran una preferencia particular por el acorde semi disminuido pre-cadencial. La forma como ellos usan el recurso en el punto crítico donde tiende a aparecer este acorde, esto es, en una posición en el 75% del camino de un período o sección particular (Tagg & Clarida, 2003, p. 211-214), es común y familiar (ej. 12). También es importante, por dos razones, en el desarrollo de nociones de un *pathos* ampliamente comprendido en la música de masas.



Ejemplo 12. Tchaikovsky: *Concierto para piano en Si bemol menor, op. 23* – m7b5 en la posición crítica.

En primer lugar, el tema de Tchaikovsky citado antes ha sido usado y abusado muchas veces como la representación sónica de "sentimientos profundos" en radio, TV, y cine para mencionar algunos,

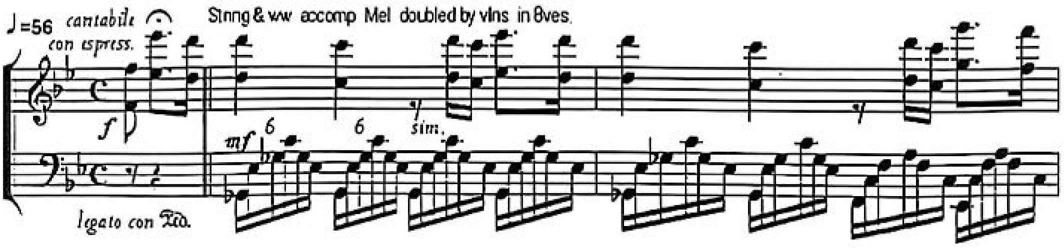
mientras el segundo concierto para piano de Rachmaninov en Do menor cumplía una función de "amor ardiente pero imposible" tan convincente en *Brief encounter* (1945) que sus connotaciones serían parodiadas una década después en la exitosa película de Marilyn Monroe, *The seven tear itch* (1955). La popularidad de clásicos melodramáticos como estos dieron origen a una serie de clones de conciertos para piano que fueron usados en películas, muchas de las cuales fueron producidas en el Reino Unido durante la Segunda Guerra Mundial, y sobre las cuales los críticos de cine Halliewell & Purser se refirieron en términos tales como "perturbador", "fascinante", "lagrimoso", romance inundado de tragedia", etc. El *Concierto de Varsovia* de Addinsell (ej. 13) fue uno de estos clones, compuesto para *Dangerous moonlight* (1941), un "romance en tiempos de guerra inmensamente popular...", en el cual un pianista polaco escapa de los nazis y pierde la memoria después de volar en la Batalla de Inglaterra (op. cit.).



Ejemplo 13. Addinsell: *Concierto de Varsóvia* (1941), compases 1-2

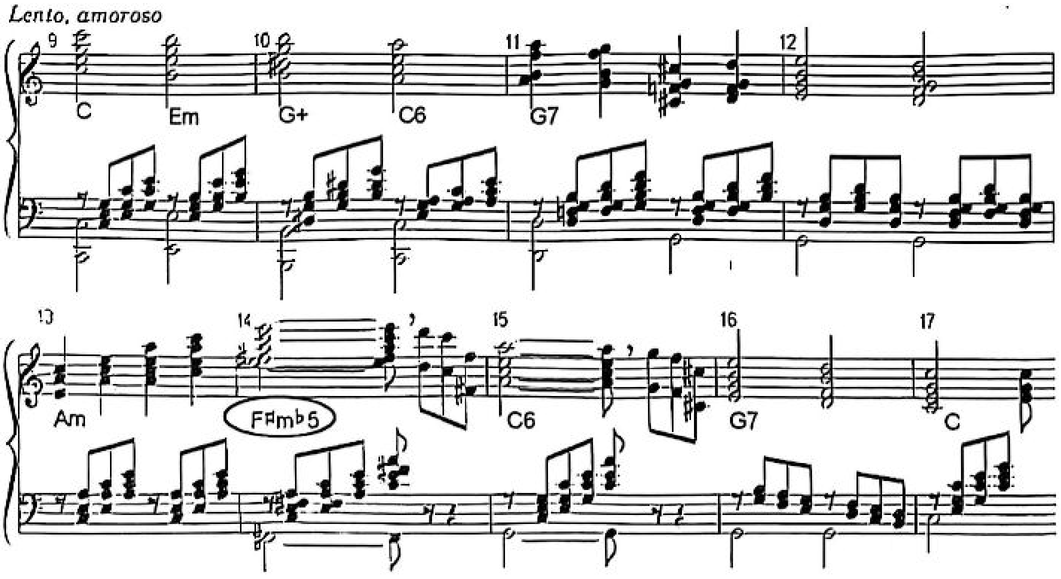
El acorde Cm7b5 anacrusticamente catapultado del Ejemplo 17, de lejos, no es el único m7b5/m6 del *Concierto de Varsovia*. Este concierto, tampoco es el único representante de un género en el cual los acordes semi disminuidos recurren con tanta frecuencia que acaban funcionando como uno de sus indicadores de estilo. Este repertorio también incluye, por ejemplo, la música de Rota para *The glass mountain* (1949), el concierto de Rózsa *Spellbound* (1945), y la partitura de Brodzsky para *RAF, The way to the stars* (1945, ej. 14). Todas estas películas corresponden a la cuenta de *pathos* melodramático

aludida anteriormente y todos aparecen en el álbum *Big concerto movie love themes* (1972). El tema principal de Brodzky, como la *Marcha nupcial* de Mendelssohn (1843), salta directo a la persecución semi disminuida en sus primer acorde y permanece allí por seis tiempos, aun tempo de negra = 56 (ej. 14).



Ejemplo 14. Brodzsky: *RAF, The way to the stars* (1945), tema principal (apenas piano)

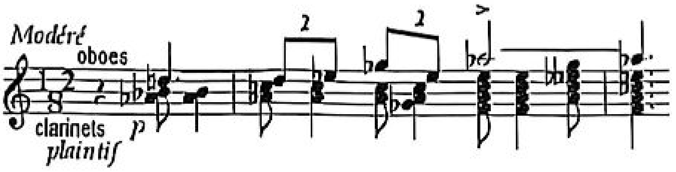
En segundo lugar, las tétradas semi disminuidas ocurren pre-cadencialmente como acordes críticos melodramáticos en muchas canciones populares de pre-guerra, y en su posición más usual, por ejemplo, en el compás 26 (de 32) en *Alice blue gown* de Tierney (1920), *Manhatan* de Rodger (1925) e *Charmaine* de Rapée (1925), o en el compás 14 (de 17) en *Love strain* de Breil (ej. 15), etc.



Ejemplo 15. Breil: *The love strain is heard* de *Birth of nations* (1915), compases 9-17

Los acordes críticos en esta posición no tienen que ser semi disminuidos pero deben contener cuatro o más diferentes tonos, por lo menos uno de los cuales debe ser extrínseco a la tonalidad (por ejemplo, E7+, Fm6, F#dim, Ab7 o F#mb5 en el compás 14 del ej. 15). El objetivo es apenas insertar un toque melodramático compensando la cadencia subsiguiente V-I de "final feliz". El hecho de que los acordes semi disminuidos generalmente cumplan esta función confirma su *status* como significante de drama y *pathos* en tipos altamente familiares de música popular.

Una categoría de las tétradas semi disminuidas aún debe ser discutida: el acorde *jazzístico* menor con sexta (m6), tal como ha sido citado en el ejemplo 6. Superficialmente, al acorde parece ser solo una alteración de color de una triada menor convencional; a fin de cuentas, las sextas mayores pueden ser adicionadas a triadas menores además de la tónica, como, por ejemplo, en *Koko* de Ellington (1940), o en la grabación de Billie Holliday de *Gloomy Sunday* (1941), o en *Summertime* de Gershwin, y *It ain´t necessarily so* (*Porgy & Bess*, 1935). Si es así, el Fm7b5 autónomo de Debussy, enfatizando las lágrimas de la heroína en *Pelléas et Mélisande* (ej. 16) debería también ser calificado como un acorde que procee color. Pero esto es poco probable, ya que la escogencia de armonía del compositor está claramente relacionada con la indicación de expresión *quejumbrosa* que él escribió en la partitura.



Ejemplo 16. Debussy: *Mélisande llorando* (*Pelleas et Mélisande*, 1902), citado por Cooke (1959, p. 66)

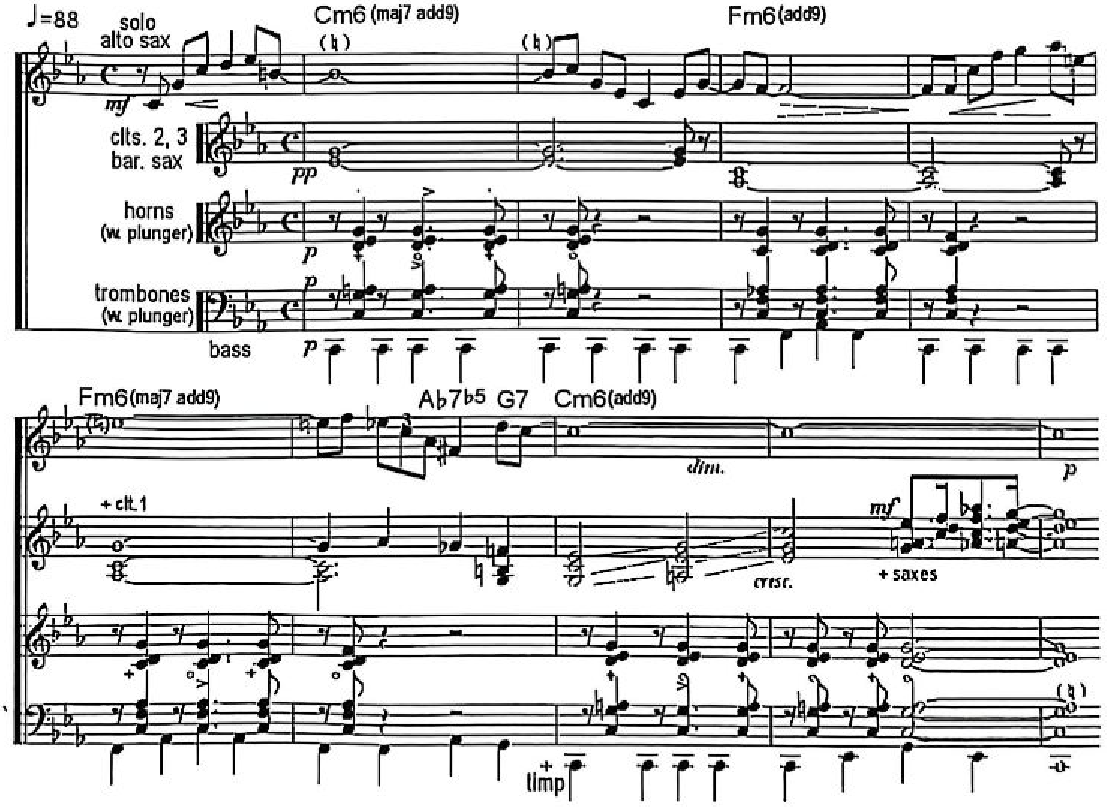
Aunque técnicamente correcto desde el punto de vista sintáctico, la noción de "autonomía" armónica anteriormente presentada, carece de lógica semiótica en por lo menos dos sentidos.

Primero, la sonoridad contiene el mismo grupo de alturas de los acordes semi disminuidos que son, como argumentamos anteriormente, generalmente tratados con relativa autonomía sintáctica en música para películas y canciones populares. Es altamente improbable que los músicos expuestos a esta música fuertemente diseminada como el primer concierto para piano de Tchaikovsky, o *Charmaine* de Rapée, o la musicalización de Steiner para *Lo que el viento se llevó* fueran insensibles a la carga connotativa obvia de sus acordes semi disminuidos.

Segundo, el acorde menor con sexta fue generalmente asociado, en la mentalidad de la hegemonía blanca protestante anglosajona, durante la Guerra, en los EE.UU., con la música ejecutada por personas particulares (la mayoría afro americanos) en lugares particulares (por ejemplo, bares llenos de humo y tabernas clandestinas). También fue relacionado con letras de canciones que trataban sobre muerte y crimen (por ex., *St. James infirmary*) o con otros aspectos de una subcultura "amenazadora" (por ejemplo, el estilo *jungle* de Ellington). Debido a estas conexiones, el acorde vino a funcionar como una sinécdoque de género (Tagg & Clarida, 2003, p. 99-103) para un campo semántico que incluye fenómenos como localidades urbanas norteamericanas sórdidas, subcultura afro-americana de los Estados Unidos, noche, peligro y crimen. No es, por lo tanto, coincidencia que Gershwin usara tantas triadas menores con sextas mayores adicionadas para las escenas de *Porgy & Bess*, localizada en un barrio popular afro americano, y no es sorpresa que *Harlem nocturne* fuera el título escogido por Earle Hagen para su pieza en do menor "para saxofón en Eb y banda de concierto" (ej. 17).

Para resumir, el acorde jazzístico menor con sexta incorpora una semiosis doble en la cual las particularidades de sinécdoques de uso durante el periodo de entreguerras en los EE.UU. se combina con los valores del *pathos* melodramático general del acorde semi disminuido clásico y clásico-popular reforzándose más que

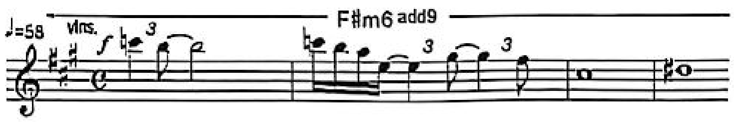
contradiciéndose uno al otro. Sin embargo, la interacción semiótica entre los idiomas tonales clásico y popular al lidar con la angustia no termina con el m^{9add} y m7b5/m6.



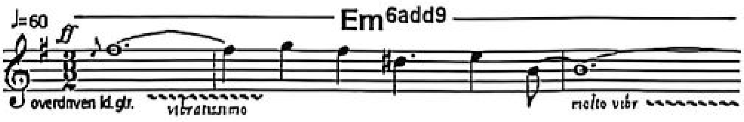
Ejemplo 17. Hagen: *Harlem nocturne* (1940)

"Melodias tortuosas"

En *Harlem nocturne* (ej. 17) se contienen todas las tres características de "angustia" discutidas en este texto: 1) m^{9add}, completo con semitono crítico entre 2 y 3b; 2) un acorde semi disminuido (como m6); 3) una melodía caracterizada por un perfil disyuntivo y/o disonancia melódica enfatizada – una "melodía tortuosa". Estos tres características aparecen también prominentemente en dos de las cuatro melodías que producían connotaciones de "angustia" y que nos permitió postular el campo semántico general, en primer lugar. Las características armónicas citadas en el ejemplo 6 acompañan las líneas melódicas mostradas aquí como ej. 18.



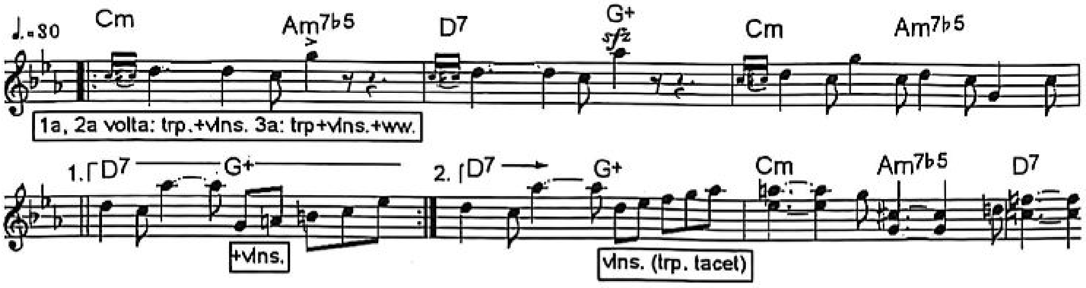
Ejemplo 18a. Frase melódica inicial de Norte:
música-título para *Un tranvía llamado deseo* (1951)



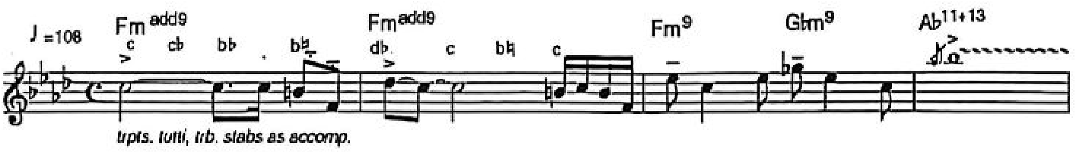
Ejemplo 18b. Frase melódica inicial de Deep Purple: *Owned to "g"* (1975)

Además de toda la adversidad, del crimen, del peligro, y de los locales sórdidos imaginados por los encuestados al escuchar estas melodías, otra connotación común fue "detective"; esto es, el individuo, normalmente un hombre blanco, que supuestamente trae alguna apariencia de orden y justicia a un ambiente desfavorable. El único problema es, por lo menos, en un guión estereotipado de *film noir*, que la vida del propio detective refleja precisamente dicho caos: aparte de la botella de whisky consolatorio en el cajón de su escritorio en su oficina decrépita, él está normalmente sin dinero, es golpeado por gángsteres, desprestigiado por oficiales de policía llenos de valor, y generalmente se encuentra infeliz pero apasionadamente envuelto con la mujer fatal implicada en la trama engañosa que él tiene que solucionar. Todo ello, para terminar vigilando, siguiendo sospechosos, filosofando sobre las maldades de este mundo, y siempre solo. La "angustia" de este tema musical de detective particular, es por lo tanto tan "suya" como del oyente, no menos porque la relación entre la figura en primer plano de la narrativa visual (el detective) y su ambiente puede también ser identificado en el dualismo melodía-acompañamiento, es decir en los dos planos de la figura melódica y el acompañamiento de "fondo". Ya que hemos discutido en detalle, estos y otros aspectos de la semiosis de la música de detective en otro lugar (Tagg, 1998) no haremos más que citar dos de los temas de detectives más familiares de la TV en inglés (ej. 19a y b), y adicionar que

Harlem nocturne (ej. 17) fue restaurado como tema para las series de detectives del canal de TV CBS *Mike Hammer* (1983).

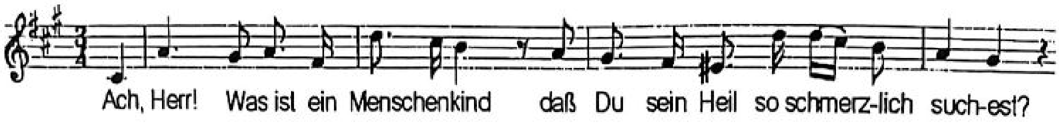


Ejemplo 19a. F. Steiner: *Perry Mason* (1957)



Ejemplo 19b. Riddle: *Los intocables* (1959)

Claro que las "melodías tortuosas" en tono menor, con sus quintas alteradas, séptimas mayores, novenas disonantes, etc. no son, de ninguna manera, exclusivas de detectives de la TV. Marconi (2001, p. 66-110) cita suficientes explosiones musicales de ansiedad, queja, desespero, etc. para validar una larga historia de semiosis similares en la tradición clásica europea, incluyendo ejemplos de *Don Giovanni* de Mozart, *Il trovatore* y *Aída* de Verdi, y *La Pasión según San Mateo* de Bach. En términos de retórica musical del período Barroco, estamos tratando con fenómenos que podrían haber tenido nombres como *pathopéia, saltus duriusculus*, etc. (Bartel, 1997, p. 357-362; 381-382) esto es, el tipo de línea tortuosa con la cual Bach adorna las lágrimas de remordimiento de Pedro después de negar a Cristo en *La Pasión de San Mateo* y *de San Juan* ("und weinete bitterlich"), o la penitencia aprehensiva de las fugas de *Kyrie* de la *Misa en Si menor*, incluyendo sus acordes semi disminuidos y napolitanos, o el aria en F#menor *Ach, Herr! Was ist ein Menschenkind?* con sus saltos de menor con sexta y séptimas disminuidas compatibles con la angustia de los grandes dolores de Cristo para resultar en la redención del desobediente "Hijo del Hombre".



Ejemplo 20. J. S. Bach: *Ach Herr! Was ist ein Menschenkind? Cantata 110* (1725)

Aunque pueda parecer sacrilegio reunir dolor divino de redención de la humanidad con el *Angst* urbano de detectives particulares, parece claro que sus semejanzas musicales y paramusicales son más evidentes.

Musemas e ideología

Hasta ahora, hemos presentado evidencia de correspondencia consistente, dentro del contexto general de las tradiciones musicales de occidente a lo largo de los últimos siglos, entre ciertas estructuras tonales y ciertos fenómenos paramusicales. Ya que nos centramos en las particularidades de las estructuras musicales relacionadas al campo semántico general que denominamos "angustia", la discusión podría ser llamada musemática en el mismo sentido que la deconstrucción del lenguaje (verbal) en sus partes constituyentes significativas podría ser calificada de fonemática.

Claro que es evidente, a partir de las diferencias en timbre, orquestación, articulación rítmica, acentuación, etc. que se encuentran en la mayoría de los fragmentos citados, que el análisis de los aspectos tonales de la música (melodía y armonía) es insuficiente. Otras características sónicas más obvias han estado ausentes de esta presentación tales como gritos, una voz carrasposa o quejosa, etc. Solo necesitamos pensar en el modo de interpretación espeluznante de Kurt Kobain en *Smells like teen spirit* y *Lithium* para enfatizar este punto. Pero incluso estas grabaciones tiene elementos de una melodía tortuosa (todas esas quintas disminuidas y segundas) que están ausentes de los himnos de alienación menos angustiantes.

A pesar de estos y otros problemas de método, es posible, usando el tipo de abordaje esbozado antes, demostrar algunos aspectos importantes da semiosis musical en nuestra cultura. Este abordaje puede no sólo contribuir al desarrollo del método musicológico, sino que al destacar as categorías musicogenicas del significado, podrá dar surgimiento a asuntos de ideología relacionados con los patrones sociales de subjetividad bajo circunstancias políticos y económicas cambiantes.

Por ejemplo, hemos argumentado en otro lugar (Tagg, 1994) que la pérdida de importancia de la figura melódica en primer plano y la relativa prominencia de *loops* de fondo en algunos tipos de música *techno* no sólo representa un alejamiento radical de la estrategia composicional básica de la música de occidente, desde Monteverdi – el dualismo melodía-acompañamiento –; también argumentamos que el abandono de este elemento central de estructuración musical en nuestra cultura ("lo que Haydn y AC/DC tienen en común") se corresponden con el rechazo del "gran ego" (de la presentación melódica en la ópera, *jazz*, y *rock*, por ejemplo) que, a su vez, se relacionaba con un rechazo de la personalidad pervertida de los capitalistas liberada bajo Reagan y Thatcher.

Cuestiones similares deben ser objeto de investigación en relación a los cambios recientes en la representación musical de la "angustia". Si, para el número creciente de miembros marginalizados de nuestra sociedad (incluyendo nuestros ex-alumnos que, a pesar de su educación, son incapaces de encontrar un empleo satisfactorio), queda poca credibilidad en las nociones burguesas del individuo (por ejemplo, el "Sueño Americano", o "el hombre exitoso que surgió de abajo", la diva de la ópera, la gran estrella del *rock*, el capitalista angurrioso), ¿cómo pueden llevarse a cabo o escucharse las declaraciones musicales apasionadas de angustia profunda que esta marginalización ciertamente causa? Peor, ¿dónde están estos modelos de roles exitosos

de la sociedad de quién nosotros, "pobres mortales" aprendemos al reconocer las injusticias del sistema bajo el cual todos intentamos sobrevivir, y en expresar remordimiento apropiado por todo el dolor y sufrimiento que él causa? Peor aún, ¿cómo pueden los individuos expresar cualquier tipo de angustia, si ellos no consiguen desarrollar, a través del aprendizaje de las habilidades sociales de culpa y reparación, las relaciones objetivas que permietn a los seres humanos distinguir entre individuo y ambiente (Klein, 1975)? Es un proceso de aprendizaje bajo constante amenaza de toda esa publicidad que explota con regularidad una simbiosis psicótica que es normal en niños de dos años, pero es (o, por lo menos, fue hasta hace poco) considerado un síntoma de disturbio social en adultos.

Estas cuestiones precisan ser abordadas desde un punto de vista musicológico también, porque, recientemente, ha sido posible discernir una cierta renuencia en dar a las películas de Hollywood, cuyos guiones están verdaderamente llenos de angustia, un énfasis que traiga algún recuerdo del tipo de dolor emocional que los personajes en la pantalla claramente tienen que experimentar. *American beauty* (Newman, 1999), *Monster's ball* (Asche & Spencer, 2001) y *The life of David Gale* (Parker & Jake, 2003) son tres de estas películas: aunque su narrativa visual-verbal esté llena de dolor, injusticia, dignidad, amargura, soledad, etc. "Contra todo el mundo", sus musicalizaciones son generalmente creadas en una disposición musical reservada "de ambiente", teñida por inserciones ocasionales de disonancias de acompañamiento sutiles.

Un corto pasaje, tomado del inicio de *American beauty* ilustra bién esta tendencia: El personaje inerpretado por Kevin Spacey acaba de perder su empleo debido a una "reestructuración de la gerencia" y está siendo llevado a casa en el viejo carro de la familia por su ambiciosa esposa agente de inmuebles. Existe una ironía amarga y una tragedia en este fragmento, especialmente cuando padre e hija intentan en vano comunicarse en la cocina.

Claramente, la carga latente de angustia e infelicidad en este agmento es creada por la música. Después de la irónica "música e elevador" que acompaña la cena en la sala perfectamente arrelada (Peggy Lee cantando *Bali-Haï* de *South Pacific*), una melodía le piano en tono menor enfatiza, apropiadamente, la nostalgia de un "Paraíso perdido" inocente e ilusorio. Esto es todo lo contrario de cualquier desespero o furia contra el sistema que los ha convencido de creer que una hipoteca de casa, o que un dinosaurio de vehículo, y fetiches de consumo relativamente inútiles, son elementos esenciales para una vida buena.

Claro que la música en *American beauty* pinta un cuadro realista de la angustia *latente*, frustración y odio reprimidos. Sin embargo, no es nada irracional preguntarse si esta restricción musical – y política – no puede también ser interpretada como un mecanismo emocional de autocensura haciendo eco a tendencias a reprimir las reacciones de rabia e indignación contra las causas colectivas de tristeza y dolor. ¿Es este un nuevo tipo de estrategia musical de "gestión de la angustia"? Las preguntas se acumulan, y surgen cada vez más.

¿En qué aspecto de la música popular de América del Norte o de Europa, podemos encontrar la poderosa expresión de indignación contra la injusticia, de la angustia que viene con la alienación experimentada por una gran parte da población? ¿Talvez algunos tipos de *rap* político representen una forma de constitución de oposición, o, ¿será que este *rap* es poco más que el odio de aquellos que pregonan para los ya convertidos? ¿Dónde están los herederos del Cobain de Nirvana? ¿Tom Yorke de Radiohead irá a gritar nuevamente (para un acompañamiento enarmónico distorsionado, incidentalmente, tal como hizo en 1994) el desagrado de considerarse a sí mismo un "cero a la izquierda", o es que la autodesvalorización se ha vuelto la orden del día?

Yo no tengo respuestas para ninguna de estas preguntas, pero hay una cosa clara: la invalidación de individuos que expresan dolor y angustia se ha vuelto endémica a la sociedad en que vivo. Es una invalidación que golpea más fuertemente a los jóvenes, y que tiene consecuencias desastrozas tanto para los individuos en cuestión como para la sociedad, primero en un sentido literal, como informan los relatorios sobre autoviolencia y mutilación en los EE.UU.:

> Un factor común para la mayoría de las personas que se automutilan, hayan o no sido abusadas, es la desvalorización. Ellas fueron enseñadas desde pequeñas a que sus interpretaciones y sentimientos sobre las cosas a su alrededor estaban equivocadas (<http://www.selfinjury.org/docs/factsht.html>).

De hecho, en un sistema político cuya propaganda comercial nos dice que podemos comprar felicidad individual ya, generalmente afirmando que iremos a "ganar" o a "economizar" en el proceso de separarnos del poco dinero que podamos tener, es improbable que aprecie a aquellos que expresan su insatisfacción. Estas personas, especialmente las mas jóvenes, irán a sentirse naturalmente desvalorizadas, creyendo que es su culpa si no son exitosas, si no tienen un empleo, y si hacen un camino diferente de las otras personas o si no hacen daño a los demás procurando estar en la línea del frente. Sin un canal legítimo para la angustia que este sistema causa, su insatisfacción y su dolor son desvalorizados y reprimidos haciendo que el dolor autoinflingido se torne en la única salida. Como Miller (1994) y Favazza (1996) explican, la autopunición tiene diversas funciones:

> Es una expresión del dolor emocional y proporciona alivio. Cuando se acumulan sentimientos intensos, estas personas que se automutilan se sienten sobrepasadas y son incapaces de lidiar con su situación. Al causar dolor a sí mismos, reducen a un nivel soportable la estimulación emocional y fisiológica. Los automutiladores también tienen un enorme de rabia dentro de sí mismos. Con miedo a expresarla, ellos se hieren como forma de liberar estos sentimientos.

Estos son problemas obviamente serios porque un número creciente de jóvenes en Europa y los EE.UU. recurren a la automutilación. Más de uno por ciento (1%) es el número oficialmente relatado de casos en el Reino Unido, pero la tasa es mucho mayor en personas con edades entre los once y los veintiséis años. Claro que los antidepresivos son normalmente administrados para estos casos oficiales de automutilación y aquí llegamos al círculo completo para documentar la extensión real de la miseria emocional colectiva en Europa y América del Norte. En los EE.UU., por ejemplo, niños con edades entre los seis y los dieciocho recibieron 735.000 prescripciones de Prozac e otros antidepresivos en 1996, un aumento de ochenta por ciento desde 1994. El verdadero horror es que la expresión de angustia causada por la cultura y la sociedad en la que los jóvenes crecen parece ahora tener muy pocas formas legítimas de expresión pública, y que la negociación de dicho conflicto se torna consecuentemente imposible, al punto de que aquellos que expresan esta angustia son clínicamente catalogados como crónicamente depresivos y con necesidad de tratamiento médico. La sociedad no tiene, por así decirlo, ninguna necesidad de pedir disculpas ni de hacer cambios, si su comportamiento puede ser alterado por inhibidores selectivos de serotonina (o termo clínico para el tipo más usado de antidepresivos).

Ahora bien, ya sea que la tendencia a la gestión musical de la angustia pueda ser verificada o no, hubiera sido imposible hacer cualquiera de estas preguntas o de trazar paralelos con la proliferación de antidepresivos sin examinar el fenómeno en términos de significantes y significados musicales. Este examen es facilitado por el análisis musemático que centra la atención en el detalle musical estructural y en la relación de este detalle con la vida "fuera" de la música. Al prestar atención a dichos detalles, es posible para la musicología comenzar a mapear musicalmente determinadas categorías de pensamiento, lo que por su vez puede contribuir a un entendimiento mucho mayor de como los padrones de subjetividad son formados en esta sociedad saturada por los medios de comunicación.

Comprender la expresión (o no-expresión) de la angustia como una categoría musical puede ser un paso importante para desarrollar estrategias que combatan la alienación e impotencia sentidas por tantos miembros de nuestra sociedad. Este artículo apenas araña la superficie del problema. De una cosa estoy seguro: si, como musicólogos, fallamos en superar el desafío que este trabajo incompleto implica, podemos vernos teniendo que expresar mucho remordimiento por aquellos que son más propensos a ser afectados por nuestra negligencia.

Por último, para responder la pregunta hecha al inicio de esta presentación – ¿qué tiene que ver todo esto con la música popular en América Latina? – la respuesta es simple: el mismo sistema que manipula el intercambio de bienes, servicios, y valores a través de organismos como el Banco Mundial, el OECD *club* y el Fondo Monetario Internacional también manipula y pervierte la subjetividad de los individuos, especialmente de los jóvenes, en las naciones del OECD. Para que este mundo se convierta en un lugar mejor, necesitamos asegurarnos de que sean hechas alianzas entre todas las categorías de personas carentes de poder. Afirmaría que la musicología puede desempeñar una parte muy pequeña, pero importante, la de facilitar o desarrollo de tales alianzas.

Philip Tagg é doutor em musicologia pela Universidade de Göteborg, onde, entre 1971 e 1991, ensinou história da música, análise, música para cinema e harmonia de teclado. De 1993 a 2002 lecionou no Institute of Popular Music da Universidade de Liverpool. Desde novembro de 2002 é professor senior de Musicologia na Universidade de Montréal (Canadá). Página *web*: <http://www.tagg.org>.

Referencias bibliográficas

BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments.* London: Eulenburg, 1974. (Original: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* Berlin, 1753, 1762.)

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German baroque music.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BOLINGER, Dwight. *Intonation and its uses: melody in grammar and discourse.* London: Edward Arnold, 1989.

BRIGHT, William. Language and music: areas for co-operation. *Ethnomusicology*, n. 711, 1963. p. 26-32.

COOKE, Deryck. *The language of music.* London: Oxford University Press, 1959.

CRUISE, D. A. *Lexical semantics.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DONNINGTON, Robert. *Wagner's "ring" and its symbols.* London: Faber, 1974.

ECO, Umberto. *I limiti dell'interpretazione.* Milano: Bompiani, 1990.

FAVAZZA, A R. *Bodies under siege.* Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996. <http://www.palace.net/~llama/psych/why.html> (consulta en 28 maio 2005).

FRANCES, Robert. *La perception de la musique.* Paris: J. Vrin, 1958 (reprinted 1972).

IMBERTY, Michel. Le problème de la médiation sémantique en psychologie de la musique. *Versus: Quaderni di studi semiotici*, n. 13, 1976. p. 35-48.

KEILER, Atlan R. Bernstein's "the unanswered question" and the problem of musical competence. *Musical Quarterly*, n. 64, 1978. p. 195-222.

KLEIN, Melanie. *The writings of Melanie Klein* (ed. R. Money-Kyrle), v.1: *Love, guilt and reparation and other works, 1921-1945.* New York: Free Press, 1975.

KRESS, Günther. Against arbitrariness: the social production of the sign as a foundational issue in critical discourse analysis. *Discourse & Society*, v. 4, n. 2, 1993. p. 69-192.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. Toward a formal theory of' tonal music. *Journal of Music Theory*, n. 1, 1977.

MARCONI, Luca. *Musica, espressione, emozione.* Bologna: CLUEB, 2001.

MILLER, D. *Women who hurt themselves.* New York: Basic Books, 1994.

MORRIS, Charles. *Foundations of a theory of signs.* Chicago: Chicago University Press, 1938.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique.* Paris: Ugé, 1976.

NETTL, Bruno. Some linguistic approaches to music analysis. *Journal of the International Folk Music*, n. 10, 1958.

ROSEN, Charles. *The classical style.* London: Faber, 1976.

SEEGER, Charles. On the moods of a musical logic. *Journal of the American Musicological Society*, n. 22, 1960. Reprinted in *Studies in Musicology 1935-1975.* Berkeley: University of California Press, 1977. p. 64-88.

STEFANI, Gino. *La competenza musicale.* Bologna: CLUEB, 1982.

STOCKFELT, Ola. *Musik som lyssnandets konst.* Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborgs universitet, 1988.

TAGG, Philip. From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground. *Popular Music*, v. 13, n. 2, 1994. p. 209-222. Also as Dal ritornello al "rave": tramonta la figura, emerge il sfondo. *Annali del Istituto Gramsci Emilia-Romagna*, n. 2, 1994 (ed. E. Collini; S. Granelli, 1995). p. 158-175.

______ . Tritonal crime and music as "music". *Norme con ironie. Scritti per i settant' anni di Ennio Morricone* (ed. S. Miceli; L Gallenga; L. Kokkaliari). Milano: Suvini Zerboni, 1999, p. 273-312.

______ . Music analysis for "non-musos": popular perception as a basis for understanding musical structure and signification. 2001. <http://tagg.org/articles/xpdfs/cardiff01.pdf / [29/04/2004]>.

TAGG, Philip; CLARIDA, Bob. *Ten little title tunes*. New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

Referencias a músicas probablemente excluídas del cánon musical europeo

ADDINSEUJ, Richard. *The Warsaw concerto. Big concerto movie themes* (q.v.), 1942.

AEROSMITH. Janie's got a gun. *Pump*. Geffen 924.254-2, 1989.

ASCHE & SPENCER. *Monster's Ball* (soundtrack), 2001. Lion's Gate DVD 50103, 2002.

BASHUNG, Alain. *Madame rêve. Climax*. Barclay 543.648, 1991.

BIG CONCERTO MOVIE THEMES. *Music For pleasure*. MFP 4261, 1972.

BREIL, Josef Carl. *The lave strain is heard*, 1915. *Filmmusik: Musik Aktuell-Klang-beispiele*. Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 5104/05, 1982.

BRODZSKY, N. *RAF, the way to the stars. Big concerto movie themes* (q.v.), 1945.

THE CHIFFONS. *He's so fine*. Stateside SS 172, 1963.

COSTELLO, Elvis. *For other eyes. The Juliet letters*. Warner Brothers 45180, 1993.

DEEP PURPLE. *Owed to "g". Come taste the band*. Warner Brothers PR 2895, 1975.

THE EDWIN HAWKINS SINGERS. *Oh happy day*. Buddah 201048, 1969.

EUJINGTON, Duke. *Koko. Take the A train* (1940). Success 2140CD, 1988.

HAGEN, Earle. *Harlem nocturne*. New York: Shapiro & Bernstein, 1942.

HARRISON, George. *My sweet Lord*. Apple R5884, 1971.

HOLLIDAY, Billie. *Gloomy Sunday* (*Lewis/Seres*) (1941). *Billie Holiday: the original recordings*. Columbia C32060, 2001.

MORRICONE, Ennio. *Marco Polo*. Ariola 204699,1982.

______ . *C'era una volta l'America*. Mercury 818 697-1, 1984.

______ . *Casualties of war*. CBS 466016 2, 1989.

______ . *Hamlet*. Virgin Movie Music 3010, 1990.

______ . *Lolita* (1997). Milan Records 35840, 1998.

NEWMAN, Thomas. *American beauty* (1999). Dreamworks DVD 85382, 2000.

NORTH, Alex. *A streetcar named desire* (1951). *Fifty years of film music*. Warner 3XX 2736, 1973.

PARKER, Alan; JAKE. *The life of David Gale* (*soundtrack*). DVD Universal, 2003.

PORTISHEAD. *Western eyes. Portishead*. Go Beat 314-359189-2, 1997.

RADIOHEAD. *Life in a glasshouse. Amnesiac*. Capitol 32764, 2001.

RAPÉE, Erno. *Motion picture moods for pianists and organists*. (1924, ed. New York: Schirmer). Facsimile reprint by Arno Press, New York, 1974.

_______ . *Charmaine* (1926). New York: Miller; reprinted in WHITCOMB, 1975.

RICHIE, Lionel. *Heno. Back to Pronto* (1985). Motown 530 018-2, 1992.

RODGERS, Richard. *Manhattan*. New York: Francis Day & Hunter, 1925.

ROTA, Nino. *Romeo and Juliet* (1968 *theme*); covered by Tony Hatch on *Hit the road to theme land*, Pye NSPL 41029, 1974.

THE SOURCE FEATURING CANDI STATON. *You got the love (1991). Now Voyager' mix. Pure Dance'97*. Polygram TV 555 084-2 [1997].

STEINER, Max. *Gone with the wind* (1939). RCA GL 43440, 1974.

TIERNEY, Harry. *Alice Blue gown*. New York: Leo Feist, 1920; also in WHITCOMB, 1975.

WHITCOMB, Ian. *Tin Pan Alley: a pictorial history (1919-1939)*. New York: Paddington Press; London: Wildwood House, 1975.

Soportando la violencia

Modos de reproducir y de resignificar la exclusión social a través de la producción y el consumo musicales

Alejandra Cragnolini

La mayoría de los países de América Latina sufren hoy la implementación de un modelo económico neo-liberal, con fuertes políticas de ajuste, con un consecuente crecimiento del desempleo, aumento de la pobreza y recrudecimiento de la marginalidad. En este contexto, fuertes prácticas de exclusión social contribuyen a la emergencia de la violencia como nuevo modo de vincularse, conformando nuevas formas de socialización.[1] Asimismo, la insistente comunicación de altas tasas de homicidio y de robos, el aumento del narcotráfico, los secuestros, el abuso sexual, o las instancias de violencia familiar, irrumpe en la escena mediática conformando representaciones que circulan por todo el tejido social concretizando "imaginarios del miedo" (Martín-Barbero, 2000; Monsiváis, 2000; Reguillo, 2000). Parafraseando a Martín-Barbero (2000, p. 29), en medio de esta "angustia cultural", transcurre la vida cotidiana de los sujetos, los que en su discurrir encuentran diferentes maneras de tramitar los escenarios de violencia urbana. La práctica musical, sobre todo entre los adolescentes, conforma una de las vías más eficaces para ello (Reguillo, 2000).

A través de la escucha musical, y de la selección y perpetuación de determinados patrones sonoros (música/texto) los sujetos y los grupos sociales elaboran conflictos emotivos vinculados a la constitu-

1 Al respecto pueden consultarse los trabajos de Imbert, 1992; Rotker, 2000; Sodré, 2001; Corsi y Peyrú, 2003.

ción de la subjetividad,[2] y a su pertenencia grupal (Frith, 1989). Dichos "significantes sonoros" cobran sentido en tanto son funcionales a los deseos, demandas e interrogantes propios del ámbito de la vida cotidiana de esos sujetos y esos grupos, en retroalimentación con representaciones que circulan por el tejido social. El cúmulo de significantes conforma entonces propuestas estéticas grupales que funcionan como articuladoras de identidad.

Es posible afirmar que el consumo musical ocupa un lugar preponderante en la vida de los adolescentes, conformando espacios de identificación en el contexto de las crisis identificatorias propias de ese período vital. Siguiendo a José Barrionuevo (2000, p. 20), pienso a la adolescencia como "una encrucijada o atolladero crucial en la vida de un sujeto que plantea la exigencia de elaboración de procesos de identificación, y de des-identificaciones, en procura de lograr para sí un lugar simbólico propio". Es precisamente en lugares simbólicos "musicales" que los adolescentes encuentran representaciones con las que identificarse. En este marco, la industria musical ocupa un lugar central capitalizando demandas sociales y grupales de los jóvenes en interacción con las estrategias de creación de productos musicales que son funcionales a la búsqueda del mayor rédito económico.

La música se torna en ese "objeto" que completa la imagen del sujeto "ideal", a partir de una trama simbólica en la que se entrecruzan modalidades de consumo de clase, grupal y generacional. Es en esa urdimbre que la industria discográfica, genera y posiciona sus productos musicales, construyendo una imagen de producto y una estética en relación a demandas grupales y sociales vin-

2 Subjetividad entendida como proceso de producción de significados de naturaleza social, que se constituye en la trama vincular y que trasciende al sujeto. El sujeto es un sujeto más allá de sí, producido socialmente, en relación a un otro (Pichon-Rivière, 1985).

culadas al ámbito del deseo; a imaginarios imperantes de época; y, en muchas ocasiones, a síntomas sociales – exclusión, falta de proyectos. Así, contribuyen, a nivel simbólico, a la constitución de representaciones ancladas en el síntoma, conformando ideales de identificación circunscritos al mismo.

Es intención de este artículo problematizar las interacciones entre producción, consumo de un género musical, y constitución de la subjetividad, en el contexto de una sociedad marcada por una profunda crisis económica y social, con la consecuente conformación paulatina de escenarios de exclusión y de violencia social. Me centraré en el caso de la "cumbia villera" en la Argentina. El material aquí analizado corresponde a observaciones de campo y entrevistas realizadas tanto a productores y realizadores del género como a consumidores del mismo (adolescentes y jóvenes de sectores medios y bajos de la población).

Contexto de producción del género cumbia en Argentina

Para comprender el posicionamiento de la cumbia "villera" en el contexto musical más amplio es necesario hacer una breve alusión al desarrollo del género cumbia en la Argentina. Los cambios producidos en su estilo en los últimos tiempos, con fuertes fisuras intertextuales (Bauman y Briggs, 1996)[3], marcan profundos cambios de sentido.

3 Se piensa aquí en fisura como fisura intertextual dentro del género en el sentido de Bauman y Briggs (1996). Para los autores, quienes teorizan en el ámbito de la narrativa folklórica pero cuyos conceptos resultan operativos en el análisis musical, el poder de los géneros reside en la disposición de un amplio arsenal de rasgos que, oportunamente, son reconstruidos y reconfigurados por los sujetos productores del discurso, en este caso, musical. Este proceso por el cual se produce y recibe un género está mediatizado por discursos anteriores (textos), en una trama de relaciones intertextuales que, por una parte, "convierte a los géneros en entidades ordenadas, unificadas y delimitadas" y, por otra, en entidades "fragmentadas, heterogéneas y abiertas" (1996, p. 88). Tal dinámica de conexión de expresiones particulares con modelos genéricos produce fisuras intertextuales, minimizadas o maximizadas en función de la menor o mayor distancia, respectivamente, del texto nuevo en relación a su precedente genérico.

La cumbia se arraigó en los sectores bajos de la población a fines de la década del 60. Sobre la constante de la base rítmica de cumbia,[4] encontramos cambios a nivel de los arreglos y de interpretación conduciendo a la proliferación de diversos estilos regionales. En distintos períodos, estos distintos estilos han identificado a diversos grupos socioculturales de la población de nivel socioeconómico bajo de la Argentina, así como también a migrantes de países limítrofes residentes en las zonas carenciadas de Buenos Aires.

Es de destacar que en sus comienzos la cumbia era una práctica al margen de las compañías discográficas multinacionales, circunscribiéndose su producción a sellos discográficos independientes, con una cartera reducida de productos. Asimismo, su circuito de circulación se circunscribía a salones de baile o clubes de distintas localidades de la Argentina.[5] A fines de la década del 80, pequeños empresarios vinculados a casas de ventas de discos o a pequeños productores independientes, vislumbraron la posibilidad de explotar el mercado de la "música tropical" a partir de la contratación de conjuntos musicales de trayectoria en el género, arraigados en el gusto popular. A partir de allí, lograron constituir compañías discográficas independientes monopolizadoras de la producción de música tropical.[6] En ese entonces abarcaron los distintos estilos regionales existentes, como la cumbia "santafecina", la "santiagueña", la "norteña", la "peruana", la "boliviana" y la

4 Con una conformación instrumental básica de bajo, tumbadoras, timbaletas, güiro, cencerro, guitarra, teclados, en ocasiones acordeón y vientos, lo que depende del estilo de cumbia ejecutado por el grupo musical. Para una ampliación sobre recurrencias y variaciones estilísticas, ver Cragnolini, 1998.

5 Lo que no debe confundirse con el desarrollo de conjuntos de cumbia cuyos ámbitos de actuación estaban circunscritos a las *boîtes*, especies de confiterías bailables a las que concurrían los sectores medios-altos de la población. En dichos salones se difundía música "tropical" (cumbia, rumba, guaracha, cha-cha-cha) y otras expresiones mediáticas internacionales como el bolero, el género melódico o el tango, con una propuesta estética diferencial a la cumbia que se difundía entre los sectores bajos.

6 Es de destacar el afianzamiento de dos compañías discográficas: Leader Music y Magenta (ver Cragnolini, 1998; Yudice, 1999).

"romántica", respetando la diversidad sonora y, consecuentemente, la identidad regional y grupal de sus consumidores (Cragnolini, 1998).

Durante ese período, las compañías contrataron a los músicos de larga trayectoria en el género y de fuerte arraigo en los sectores populares (por ejemplo, Los Palmeras, Los del Bohio, Los Lamas o Adrián y los Dados Negros, entre otros) y, además, sumaron otros grupos conformados intencionalmente para reproducir los estilos existentes. Con el tiempo fueron ganando terreno nuevos músicos con menores exigencias respecto de los empresarios discográficos – menor conciencia de los derechos de autor y de intérprete, y con menor o nula participación en la creación de temas y arreglos musicales –, desplazando del campo laboral a los músicos más experimentados en el género.

En la década del 90, interesadas en captar un nuevo perfil de consumidores, las compañías produjeron grupos musicales conformando una imagen de los músicos más cercana a los sectores medios de la población, con el fin de desdibujar aquellos rasgos físicos y de vestimenta que los asociara a los sectores bajos de la población. Con rostros juveniles, sin marcas de cansancio o de tránsito por tareas pesadas, no tan morochos, con cabellos largos y cuidados, y una vestimenta cercana al gusto más hegemónico, desplazaron a los músicos de tez oscura, con rasgos "provincianos", y de habituales vestimentas multicolores. Resultaron conjuntos en su mayoría conformados por falsos músicos que realizaban *playback* en el escenario, con un fondo musical grabado por músicos profesionales.[7] La producción en serie y estereotipada de los conjuntos derivó en una saturación del mercado conduciendo a las compañías discográficas a la búsqueda de nuevas propuestas musicales. A fines de la década del 90, las dos discográficas más representativas del género, lanzaron al mercado una nueva

7 Siendo los máximos exponentes de este estilo los conjuntos Comanche y Peluche.

propuesta musical a la que denominaron "cumbia villera".[8] El nuevo estilo produjo fisuras en el género, a partir de la introducción de fuertes cambios tanto a nivel textual, como musical y de imagen. A nivel del texto, por primera vez en el marco de la producción local tradicional, se produjo un desplazamiento de la temática predominante, la amorosa, hacia la problemática social, con fuerte referencialidad a escenarios violentos del drama urbano: delincuencia, drogas, alcohol, violencia policial, exclusión social y corrupción política,[9] [10] a través de un lenguaje directo sin mediación de la metáfora.

A nivel de imagen se recurrió a agrupaciones conformadas por músicos provenientes de sectores bajos, algunos residentes en villas del conurbano bonaerense o barrios periféricos, y, ocasionalmente, con alguna incidencia en actos delictivos. Un vestuario en el que prima la ropa deportiva y jeens amplios, de marca premium, las zapatillas Nike o Fila y la gorra con visera. La segmentación generacional que habia comenzado con los rostros juveniles de la década del 90, llegó

8 El calificativo "villera" refiere a villa, el tipo de barrio más marginal (ocupación ilegal de tierras) de las periferias de las grandes ciudades de la Argentina, donde habitan los sectores más bajos de la población.

9 Estas problemáticas sí eran habituales en el género cuarteto (de origen cordobés, siendo su máximo exponente Carlos La Mona Jimenez), el que tenia y tiene un lugar reducido en el circuito "bailantero" de Buenos Aires (solo en sus vertientes más vinculadas a la temática amorosa o picaresca: Sebastián, Tru-la-la). A fines de 1999 y comienzos del año 2000 – luego de probar diversos cambios de estilo – se erigía como figura emblemática del cuarteto en Buenos Aires el cantante Rodrigo, el que logró introducir temáticas más marginales, de corte social, junto a cambios a nivel musical con fusión de arreglos propios del pop y del rock, en el ámbito de circulación de la cumbia (Cragnolini, 2001). Su trágica muerte el 24 de junio de 2000, propició el desarrollo y avance de nuevos conjuntos de cumbia, quienes abiertos a las nuevas perspectivas musicales introducidas por el cantante cuartetero, comenzaron a producir rupturas en el género cumbia. También es de destacar la mirada de estos nuevos productores de cumbia sobre algunos estilos de rock del '90, en cuyas producciones musicales se incorporan elementos provenientes del ámbito del futbol, la murga o el lenguaje barrial (La Renga, Los Piojos, Los Caballeros de la Quema, Divididos).

10 También podríamos señalar la influencia del movimiento musical mexicano en torno a las Bandas Gruperas del norte de México (Los Tigres del Norte, Dinastía Norteña, Grupo Exterminador), con su máxima expresión en el narco-corrido. Si bien se trata de otro género musical, las compañías discográficas argentinas dedicadas a la producción de música "tropical", ávidas de innovación, encontraron en las problemáticas allí tratadas una fuente de inspiración para el tratamiento de la temática marginal en la cumbia local.

aquí a su máxima expresión: un producto para adolescentes y jóvenes desde un discurso centrado en la transgresión.

En general la creación y arreglos de los temas musicales a incluir en sus producciones discográficas fueron y son realizadas por algún músico-productor (dueño del grupo) el que luego conforma la agrupación con rostros adecuables a la imagen antes señalada. A modo de ejemplo podemos citar el caso del conjunto Guachín. Su creador y arreglador, el músico Gonzalo Ferrer, interviene en la autoría total de los temas, y en la ejecución de teclados, timbaleta, güiro y coros en la grabación discográfica, siendo otros músicos (algunos residentes en la villa San Cayetano, Partido de San Isidro, Provincia de Buenos Aires) los rostros de los shows en vivo.[11] Estos músicos "rostros" de la agrupación, incluidos en las fotos de las portadas de las placas discográficas, son excluidos de los créditos de las mismas, convirtiéndose en anónimos, excluidos sin derechos de autoría o de interpretación.

A nivel musical,[12] sobre la base rítmica de cumbia,[13] se apeló a la introducción progresiva de sonoridades evocadoras de mundos sonoros diversos, tales como los modos de inflexión del habla cotidiana o el lenguaje futbolero, en la emisión del cantante; los arreglos de teclados[14] tendientes a ambientar estados de efectos de la droga y el alcohol; los ritmos de la murga, y el *hip hop*, la marcha, la música *techno*, la música electrónica en las bases (desde 2003).

11 Ver los album *La danza del tablón*, Leader Music (5415-2-8), Argentina y *Las dos caras de la Villa*, Leader Music (5498-2-1), Argentina, 2001.

12 En general la formación instrumental básica incluye teclados, guitarra eléctrica, bajo, batería, tumbadoras, timbaletas (electricas), octopad, güiro y cencerro.

13 Con un desplazamiento del cencerro como marcador regular del pulso – usual en los estilos anteriores – hacia el bombo eléctrico y otros instrumentos de percusión (tumbadoras) con efectos percusivos en registros más graves.

14 Mediante sampleo se buscó generar sonoridades con referencialidad a estados alucinatorios o vertiginosos, en combinación con la aplicación de un *tempo* más lento a los estilos anteriores.

Todas estas transformaciones estilísticas señalan una búsqueda constante de interpelación a nuevos consumidores.

Significantes sonoros y anclajes de significados

A través del trabajo de campo fue posible observar cierto nivel de identificación con diferentes rasgos sonoros/visuales/textuales de la cumbia villera, en adolescentes tanto de sectores medios como bajos, con diversos grados de contención familiar y escolar, y con diferentes problemáticas a resolver en relación a las crisis identificatorias, aludidas en el comienzo. Si bien es posible deslindar diferentes modalidades de incorporación de lo simbólico, así como de construcción de sentidos en torno a la música, acorde al perfil psico-social de cada oyente – problemática que escapa a los límites de este texto –, es factible agrupar similitudes y recurrencias que den cuenta de cierto estilo de época, o imaginario imperante, incidentes en la constitución de la subjetividad de esos jóvenes. Como expresara anteriormente, la cumbia "villera" produjo un desplazamiento del objeto amoroso – nudo temático fundamental de la producción local tradicional –, hacia un objeto social marginal. Tanto desde el modo de enunciación, como desde el contenido de sus mensajes, el emisor se re-posicionó remarcando su adscripción a la exclusión, a través del énfasis en significantes sonoros, visuales y textuales referentes de marginalidad.

Por una parte, los nombres de los grupos remiten a escenarios vinculados a la delincuencia o la droga: Pibes Chorros, Flor de Piedra, Yerba Brava, Meta Guacha, Guachín, de los comienzos; y posteriomente, Pibex Ran, El Punga, Flashito Tumbero, Supermerka2, Altos Cumbieros, La Repandilla. Estos últimos conformaron un cambio de estilo al que aludiremos más adelante.

En el plano de la enunciación – en la primera etapa de desarrollo de la cumbia villera –, los cantantes lograron interpelar a jóvenes oyen-

tes de sectores bajos, produciendo identificación inmediata desde el impacto de la materia sonora sensible. Tal sonoridad se conformó mediante la traslación de los efectos del habla cotidiana en el canto, con inflexiones y fraseos propios que rompen en muchas ocasiones con la línea melódica tradicional, y el uso de modismos propios del lenguaje futbolero o barrial. Identificación que introdujo la ruptura generacional desde la base de una sonoridad familiar que remite a la infancia, ya que la mayoría de estos jóvenes escuchan cumbia – de otros estilos – desde la niñez, con fuertes efectos de identidad de clase por la adscripción al grupo de pertenencia socio-cultural.

Asimismo, la mayoría de los textos de los temas de cumbia incluyeron, en ese periodo, estribillos que, desde un posicionamiento acusatorio/denunciante del enunciador, imputaban a figuras condenables por su accionar represivo, como agentes policiales o guardias de boliches bailables – patovicas, en el lenguaje popular. Por ejempo:

Gatillo fácil [15]
Rec.: Pablito esta es tu cumbia cabeza...
Le dicen gatillo fácil
Para mí lo asesinó
A ese pibe de la calle
Que en su camino cruzó.
El se la daba de macho
Con su chapa policial
Lleva fierro* bien polenta
Y permiso pa´matar.
A él le dicen Federico
Yo le digo polizón*
Y como canta Flor de Piedra
Vos solo sos un botón*.

15 *Gatilho fácil* (Pablo Lescano), Flor de Piedra, *Más duros que nunca*. Argentina: Leader Music, 2000.

Estr.: Vos sos un botón
Nunca ví un policía
tan amargo como vos
Gatillo fácil te gritan al pasar
gatillo fácil y nada más.
Gatillo fácil nunca vas a pagar
porque sos cana rapi de la Federal

Bis
No se olviden de Cabezas, de Bulacio
Bru y Bordón
Ay! la lista es tan larga que no puedo cantar hoy
Esto le pasa a cualquiera
Cuidate de ese botón
Dios no quiera que en la fila
El siguiente seas vos.[16]

A través del trabajo con adolescentes de sectores marginales (residentes en villas y barrios periféricos) y de la observación de actuaciones de conjuntos de cumbia "villera", es posible arriesgar que en el proceso de escucha, los estribillos de los temas de este tipo de cumbia logran (lograron) generar, tanto desde el contenido como desde el modo de enunciación, un significante sonoro sobre el que los oyentes anudaban sentidos desde el "nosotros los excluidos, los perseguidos" a modo de grito de oposición a los "perseguidores" (del imaginario colectivo). En el imaginario de los residentes de villas, así como de barrios marginales, representaciones sobre la fuerza policial y sus recurrentes métodos de intimidación en los barrios, circulan en el lenguaje cotidiano construyendo relatos que median el vínculo social. A modo de ejemplo esto relataba un adolescente de 15 años, en el contexto de una entrevista:

16 *Fierro: arma de fuego; *polizón: aumentativo de policía; *botón: agente policial delator.

> [...] la brigada de drogas peligrosas, que ya son de armas fuertes cuando hay tiroteo ellos son los que más entran porque no tienen miedo porque entran caminando... a veces se zarpan pegándole a los pibes, le pegan con los palos... había uno que se llamaba el indio que bajaba (del auto) y uno no estaba haciendo nada y te mandaba contra la pared, te ponía la itaca en la espalda y te empezaba a pegar y si vos te dabas vuelta a arrebatarlo, te agarraban, te encerraban y te hacían bolsa (José, 15 años, Barrio Cildañez, Ciudad de Buenos Aires, 2001).

La cumbia villera, a través de la escenificación de la disputa social: policías *versus* delincuentes/excluidos, colocó en primer plano uno de los principales focos de tensión entre las partes, con fuertes efectos de cólera y aversión. La primacía de este tópico cobra significado en el comentario de Analía, quien naturalizó la oposición de la siguiente manera:

> [...] todos los temas se dirigen a la policía, pero es obvio que se van a dirigir a la policía, porque es así, son villeros (Analía, 14 años, Ciudad Oculta, Ciudad de Buenos Aires, 2001).

Asimismo, por primera vez en la producción local del género, el emisor aparece vinculado a la delincuencia, instalando desde el "yo emisor", en función de ideal, a la figura más emblemática y estigmatizante de la exclusión: "el chorro".[17]

> Somos cinco amigos / Chorros* de profesión / No robamos a los pobres / Porque no somos ratones / Buscamos la fija / Y entramos a un banco / Pelamos los fierros / Y todos abajo / La alarma se acciona/ Y no podemos zafar* / Llega el comando / Y nos van a bajar*.
> (...) Estr.: estamos todos jugados / Nada nos importa ya / Sigamos haciendo quilombo* / La yuta no nos va a llevar (Los Pibes Chorros).[18]

17 En la página Fantástico Bailable (<www.fantasticobailable.com>) dedicada a la difusión y promoción de los principales grupos de cumbia, se exponen como parte de la biografía de los músicos de cumbia villera, extractos de periódicos con notas policiales referidas a los mismos (detención por portación ilegal de armas o de drogas), a modo de atributos valorativos conformadores de la identidad del grupo.

18 *Chorros: ladrones; *zafar: irse; *bajar: matar; *quilombo: alboroto, desorden.

Esta figura emblemática cala no solo en los sectores bajos sino también en los medios. Siguiendo la línea de interpretación de Reguillo (2000, p. 80), "el estigma" se transforma en "emblema" haciendo "operar con signo contrario las calificaciones negativas que le son imputadas".[19] En los sectores más bajos, residentes en villas, desde la resonancia con una vivencia cotidiana de la delincuencia, en un vínculo que desdibuja las diferencias delincuentes-no delincuentes, subsumiendo la relación en un nosotros: "todos somos excluidos". En tanto, en adolescentes de los sectores medios la identificación se produce desde la proyección: "nosotros estamos también fuera de", en empatía con el "no lugar", un lugar aún no resuelto en las crisis identificatorias propias del período adolescente.

En el contexto de la estigmatización del chorro con sus consecuentes efectos de sentido de discriminación en el imaginario colectivo, muchos adolescentes marginales, en situación de riesgo social, refuerzan la auto-discriminación a partir de la identificación con los músicos de la cumbia villera. Esto decía un joven de 16 años:

> [...] la cana[20] me ve que tengo una cara de secuestro bárbaro yo (se toma el rostro con las dos manos) y por eso me para... ellos te ven así, dicen "este re-delincuente, este es chorro". Hay veces que te piden el documento y te lo tiran el documento o se te ríen, te agarran el documento y te dicen: "que cara de delincuente", y te lo tiran en el piso (Barrio La Boca, Ciudad de Buenos Aires, 2004).

Otra problemática social que la cumbia villera evoca y convoca es la de la marcada oposición: "chetos *vs.* negros cabecita/villeros" (excluidos-marginales), a la que los fanáticos de la cumbia villera resuelven en la

19 Tener en cuenta que muchos adolescentes residentes en villas encuadrados en un fuerte marco de contención familiar, con inserción escolar y con proyectos de vida más claros, evidencian un fuerte rechazo a la cumbia villera desde el rechazo de la imagen en espejo que la misma les devuelve, de una realidad cruda que vivencian cotidianamente y de la que buscan separarse.

20 Policía.

dicotomía "chetos y cumbieros". "Cheto" es un término derivado de "concheto", vocablo que excede al ámbito de la cumbia villera y que en lenguaje del sentido común es utilizado para referir a aquellos individuos pertenecientes a los sectores medios-altos con elevado poder adquisitivo, en oposición a los "cabecita negra"/gronchos/villeros, correspondientes a sectores marginales de bajo poder adquisitivo. El enfrentamiento hace cuerpo en frases intercaladas en los temas como: "esta es tu cumbia cabeza" / "fuera concheto". Lo interesante para señalar es que el nuevo estilo de cumbia reforzó los sentidos de la oposición social tradicional, de larga data,[21] anclando la identificación social en un género musical, con un desplazamiento de la oposición "cheto *vs.* negro/cabeza" a "cheto *vs.* cumbiero". Hoy, la autodefinición de muchos jóvenes marginales se circunscribe a la música: "yo soy" en tanto "yo soy cumbiero"...

> [...] estamos divididos, yo no me junto con los chetos, no me cabe, es como que te sentís *perseguido* (con énfasis) cuando estás con ellos, te sentís distinto, y es así, *sos distinto de ellos* (con énfasis). Ellos usan marcas diferentes, Sergio Tachinni, Narrow... esta campera de Adidas que tengo es *trucha*,[22] parece de verdad, pero es trucha, y la conseguís en la feria, la ropa nuestra es de feria, la de ellos sale cinco veces más (Pili, 15 años, La Boca, Ciudad de Buenos Aires, 2004).

El "sentirse perseguido" remite a la falta: el ser perseguido desde la mirada de alguien que tiene, hacia alguien que desea tener pero no puede; refiere a la imposibilidad de pertenencia a una sociedad de consumo que, a través de un acceso desigual a los bienes, refuerza diariamente comunidades e identidades de "consumidores frustrados" (Bauman, 2003).

21 Es de destacar que en el ámbito del rock también aparece la oposición del "rockero" frente al "concheto" (ver Citro, 1999), pero lo interesante para señalar es que en ese ámbito de consumidores de composición social más heterogénea que en el ámbito de la cumbia, las distancias socio-económicas entre "rockeros" y "conchetos" resultan más difusas, por lo que el plus de tensión social que se genera en el marco de la cumbia, redunda en una mayor violencia y virulencia en la forma de expresión de las diferencias.

22 Falsa.

Así, a los "no lugares" de las crisis identificatorias de los adolescentes, se suman, en este caso, los no lugares producidos desde la marginalidad y la exclusión social. Es por empatía con esos "no lugares" que la cumbia villera interpela, desde un fuerte énfasis en la percusión y desde la modalidad de articulación del canto (hablado, rapeado, futbolero), a un cuerpo que se reafirma presente desde el movimiento con sentidos del "golpe" "lo fuerte" "lo seco" y "el corte".[23] Un cuerpo que se hace visible desde un posicionamiento brusco y tajante, porque demanda reconocimiento. Un cuerpo intempestivo, que irrumpe con un "yo estoy ahí", intentando ganar terreno a la exclusión.[24]

Desde sus comienzos hasta el presente, la cumbia villera sufrió fuertes cambios resultantes de la lógica del mercado. Progresivamente fue descartando las temáticas vinculadas a la denuncia social, centrándose en los tópicos de la droga y el alcohol.[25] A modo de ejemplo podemos citar el tema *El zapatero* del grupo Supermerka2, el que hace alusión al consumo de PVC (que se utiliza como pegamento en la industria del calzado y en el hogar), la sustancia de efectos alucinógenos más utilizada, debido a su bajo costo, por los adolescentes de sectores bajos:

> Rec.: Si tu viejo es zapatero, zarpale* la lata, zarpale la lata
> Corré Guachin...
> Y las manitos ahí, ahí, Supermerka2... y ahora suena rototon...

23 Lo que se observa en las actuaciones en vivo a través del movimiento "seco" de los brazos extendidos hacia arriba, o de las piernas hacia los costados con corte brusco. Lo que implica un cambio en la relación cuerpo-música, un cuerpo más viril.

24 Téngase en cuenta que los estilos de cumbia anteriores al de la cumbia villera producían, desde el baile, movimientos con efectos más vinculados a la seducción amorosa, y a la correspondencia con la pareja de baile, sin referencialidad al "golpe" o lo "fuerte".

25 Siendo los grupos más representativos de esta línea: Supermerka2, Máximo Consumo, La Base. En su producción priman los textos en base a cuatro o dos versos que se repiten a lo largo de todo el tema, con alusión a drogas y alcohol.

Saltó la ficha* en el barrio
Todos los pibes me andan buscando
ya se enteraron que anoche me rateé*
de la casa del zapatero
una lata de PVC
Rec.: A la lata, al latero, se la zarpé al zapatero
Y ahora los pibes
andamos viajando*
Coro: y el que quiere que le convide
Solista: que levante bien las manos

Y ahora los pibes
andamos flasheando*
y el que quiere que le convide
que levante bien las manos.[26]

Asimismo, como anticipara anteriormente, en el plano musical, productores y arregladores, comenzaron a introducir en el género arreglos del *hip hop*, bases de *dj*, la música *techno* o la marcha,[27] alejándose progresivamente de los sentidos de localidad para ingresar en la esfera de la música transnacional, en una jugada estratégica de las discográficas con el fin de ubicar sus productos en sus filiales latinoamericanas.[28] Desde esta lógica de la homogeneización, se diluyen las localidades, con una pérdida progresiva de la referencia a la regionalidad, lo que denota cierta violentación del producto musical desde este no poder correrse o salirse de un posicionamiento supeditado a los lineamientos de lo global.

26 *Zarpar/ratear: sacar, robar; saltó la ficha: se supo; viajar: acto y efecto de drogarse; flashar: alucinar, consumir alucinógenos.

27 Estas bases con una fuerte insistencia en la pulsación regular constante (bombo eléctrico, mezclas dj), con efectos de envoltura sonora, introducen en el género una fisura intertextual importante con ciertas incidencias en la escucha: la des-ubicación temporal-espacial del sujeto y la consecuente imposibilidad del acontecimiento, factores que conducen a cierto descentramiento del sujeto.

28 Téngase en cuenta que Leader Music, una de las discográficas más importantes del género posee filiales en Chile, Perú, Bolivia, Uruguay, Paraguay y México, además de su asociación con Sony Music, en condición de distribuidora.

Interacciones entre producción y consumos musicales

En primer lugar, la problemática central de este artículo ha girado en torno a los emblemas identificatorios que se proponen hoy desde la oferta musical del mercado de música tropical en la Argentina, con un fuerte anclaje en la temática de la exclusión y con una serie de fisuras intertextuales – temas, sonoridades. Estas fisuras han producido un paulatino alejamiento de los estilos de cumbia tradicional local.

La búsqueda indiscriminada de ritmos y sonoridades que suenen a MTV (*hip hop*, marcha, *techno*), tratando de elevar el producto al gusto de los sectores medios ("lo masivo"), en una jugada seductora con la propuesta homogeneizante de la globalización, y de la adecuación a un "sonido pan-latino"[29] (Ochoa, 2003), tiene sus efectos en la producción y consumo locales: pérdida de la historicidad del sujeto, con dificultades para articular su identidad. Al dominio real de las grabadoras multinacionales "con un 80 al 90 % del mercado global de producción y distribución de música popular" (Shuker 1999, p. 147) y del desarrollo de "personalidades globales que puedan ser comunicadas a través de múltiples medios" (Negus, 1992, *apud* Yúdice, 1999), se suma el efecto hegemónico de la coacción a producir, desde lo local, productos adecuables al estilo global por las compañías independientes.

Asimismo, se produce un desplazamiento del acento sobre los referentes de regionalidad, que diferenciaban a distintos grupos dentro de una misma clase social, hacia significantes estigmatizan-

29 "...la transterritorialización de un feeling cultural de lo latinoamericano y su capitalización está cada vez más vinculada a la construcción de un sonido pan-latino global que, si bien parece afirmar lo nacional al darle presencia a artistas latinoamericanos, por otra parte, lo hace mediante una adaptación estilística a los postulados transnacionales de la industria de lo latinoamericano/latino" (Ochoa, 2003, p. 54).

tes (delincuencia, "negro" marginal) y se trasladan las figuras a través de las cuales los adolescentes construyen su identificación, a partir de la oposición a: "yuta" y "conchetos"– con enquistamiento hoy en la temática de la droga y el alcohol, casi en un goce autoerótico, girando sobre ese tópico.

En el contexto de una sociedad marcada por el debilitamiento del lazo social y de la función paterna[30] – empobrecimiento del orden simbólico y de la palabra –, con consecuentes patologías del acto, como las toxicomanías o el alcoholismo (Barrionuevo, 2000), muchas músicas con referencialidad a prácticas marginales congregan públicos de clases sociales diversas[31] generando un efecto de grupo, de *comunitas*, en el sentido de las "tribus" de Maffesoli (2001), marcadas por una identidad basada en el goce fugaz con sentidos de finitud.

Por otro lado, los desplazamientos – de músicos y creatividad – generados por el sistema de producción musical de la industria discográfica, a través de una modalidad de creación marcada por la intencionalidad de la fugacidad del producto[32] y del establecimiento de un vínculo del tipo "amo-esclavo" (dueños con nombre-proletarios desubjetivados/alienados, con pérdida, por parte de los músicos, de oportunidad de decisión sobre su producción musical, sobre los arreglos o el estilo), reproduce a escala menor prácticas de exclusión macro.

30 "...la droga ofrece un goce por el cual se desdibuja el sujeto como tal (...) un sujeto del goce que porta la solución por medio de la cual obtiene un goce que no pasa por el Otro. Goce como exceso o exacerbación de la satisfacción que se encuentra con la pulsión de muerte, en la repetición, que evoca la búsqueda loca del objeto perdido, del tiempo mítico del suministro incondicional, sin falta alguna" (Barrionuevo, 2000, p. 64).

31 Téngase en cuenta que muchos adolescentes y jóvenes de sectores medios, a diferencia de los sectores más marginales, ingresan hoy al mundo de las drogas con fines recreativos – consumo diferencial de éxtasis en fiestas raves (Beltramino, 2004) –, por lo que este nuevo estilo de cumbia, con alusión a las drogas evoca (se consuma o no drogas) un imaginario propio del grupo.

32 Intencionalidad de fugacidad entendida como intencionalidad conciente de los productores, quienes piensan el producto musical para ser creado con la menor inversión, ser explotado lo máximo posible, en el menor tiempo posible, y desechado para permitir la ubicación de otro producto.

En síntesis, en el contexto de una sociedad marcada por una crisis socio-económica con fuertes prácticas de exclusión y de violencia social, y de espectacularización de la violencia, emergió un estilo de cumbia, que desde lo simbólico produce un doble efecto de sentido. A nivel de su producción "sostiene" – en el sentido de sustentar – formas de interacción laboral – musical – y usos del poder violentas. A nivel del consumo musical, provee a sus oyentes de un medio simbólico que les permite "soportar" – en el sentido de llevar sobre sí, de aguantar – desde su resignificación, la violencia macro inherentes al sistema socio-político y a la lógica del mercado, reproduciendo el círculo de la exclusión. Y, a su vez, en espejo con los "no lugares" de los adolescentes, convoca sentidos ilusorios de "inclusión", desde la identificación con espacios de exclusión y de configuraciones del "sin sentido" y el "sin proyecto".

Tal funcionalidad de la música lleva a preguntarse en qué medida el síntoma social (exclusión, el "sin proyecto", la violencia) está siendo reforzado y quizás reafirmado desde una propuesta estética musical, incidiendo ésta en el proceso de producción social de significados y en la constitución de la subjetividad de los jóvenes, con efectos sobre las tramas vinculares y los modos de interacción, así como también, sobre las formas de pensarse a sí mismos y a los otros.

Alejandra Cragnolini es licenciada en Artes (orientación música), egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y candidata al Doctorado en la misma casa de estudios. Es investigadora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y docente de la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla y de la carrera de Musicoterapia de la Universidad Abierta Interamericana. Trabaja sobre temáticas vinculadas a consumo musical, mercado, identidad y subjetividad en sectores bajos de la población, rurales y urbanos. *E-mail*: <acragnolini@ciudad.com.ar>.

Referencias bibliográficas

BARRIONUEVO, José. *Juventud y actual modernidad: una lectura desde el psicoanálisis.* Buenos Aires: Eudeba, 2000.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, n. 11, 1996. p. 78-108.

BAUMAN, Zygmunt. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres.* Barcelona: Gedisa, 2003.

BELTRAMINO, Fabián. Música y dorga: la rave como fenómeno sociestético. In: KORNBLIT, Analía (Coord.). *Nuevos estudios sobre drogadicción: consumo e identidad.* Buenos Aires: Biblos, 2004. p. 1001-1.109.

CITRO, Silvia. El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del *pogo*. *Cuadernos de Antropología*, n. 11, 1999. p. 225-242.

CORSI, Jorge; PEYRÚ, Graciela. *Violencias sociales.* Buenos Aires: Ariel, 2003.

CRAGNOLINI, Alejandra. Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la "bailanta" y de su influencia en la creación y recreación de estilos. In: RUIZ, Irma; ROIG, Elisabeth; CRAGNOLINI, Alejandra (Eds.). *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M. (1994).* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998. p. 293-301.

______. "El Ro nos dio tanta vida y se nos fue": una aproximación a un cantante cuartetero a través de la mirada de sus fans. *Revista Argentina de Musicología*, n. 2. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2001. p. 79-94.

FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Eds.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 133-149.

IMBERT, G. *Los escenarios de la violencia.* Barcelona: Icaria, 1992.

MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas.* Buenos Aires: Paidos, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. La ciudad: entre medios y miedos. In: ROTKER, Susana (Ed.). *Ciudadadanías del miedo.* Caracas: Nueva Ciudad, 2000. p. 29-35.

McCLARY, Susan. Música y cultura de jóvenes. Trad. Ana María Ochoa. *A Contratiempo*, n. 9, 1997. p. 13-21.

MONSIVÁIS, Carlos. Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre. In ROTKER, Susana (Ed.). *Ciudadadanías del miedo.* Caracas: Nueva Ciudad, 2000. p. 231-235.

NEGUS, Keith. *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry.* London: Eward Arnold, 1992.

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

REGUILLO CRUZ, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto.* Buenos Aires: Norma, 2000.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *El proceso grupal: del psicoanálisis a la psicología* social, tomo 1. Buenos Aires: Nueva Visión, 1985.

ROTKER, Susana. *Ciudadadanías del miedo.* Caracas: Nueva Ciudad, 2000.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop* (*Key concepts in popular music*). Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999 [1998].

SODRÉ, Muñiz. *Sociedad, cultura y violencia.* Buenos Aires: Norma, 2001.

YUDICE, George. La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos. In: GARCIA CANCLINI, Néstor; MONETA, Carlos (Coords.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana.* Buenos Aires: Eudeba, 1999. p. 155-161.

Silêncios e esquecimentos culturais do Mercosul

Antônio Marcus Alves de Souza

Apresentação

Cheira a chuva e, como um personagem de Cortázar, cansado da escassa riqueza de suas reflexões (Rayuela, 1999), rememoro a trajetória deste trabalho, que tem origem no doutorado do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB), desenvolvido no período de 1998-2002. Apresentarei alguns fragmentos interpretativos da cultura musical urbana e jovem produzida nos últimos anos na região delimitadora do Mercosul. Se são *fragmentos* é justamente devido à pouca presença desta cultura no ambiente de formulação política do Mercosul. A pesquisa identificou as grandes linhas e marcos delimitadores das políticas culturais do Brasil para o Mercosul e constatou a ausência da cultura jovem, dominada pela lógica de mercado, na dialética da integração cultural.[1] A partir de uma orientação metodológica da obra de Foucault, sobretudo a *Arqueologia do saber* (1997), fizemos um mapeamento dos discursos dos formuladores de políticas culturais do Brasil para o Mercosul, com ênfase nos discursos diplomáticos do Itamaraty, da Comissão Parlamentar Conjunta do Mercosul, do Parlamento Cultural do Mercosul (Parcum) e do Ministério da Cultura. No conjunto dessas instituições, com suas normas técnicas, protocolos,

1 Para um detalhamento, cf. Alves de Souza, Antônio Marcus. *Cultura no Mercosul: uma política do discurso*. Brasília: Plano; Fundação Astrojildo Pereira, 2004.

atas de reuniões e mecanismos legais, constatamos a existência de uma política do discurso sobre a importância do elemento cultural no processo de integração; mas não detectamos a formulação de uma política de cultura para o Mercosul. Estes esquecimentos são identificados tanto nos documentos analisados como nas diversas entrevistas realizadas com ministros, assessores técnicos e lideranças políticas.

Apenas a título de exemplo podemos nos apegar à entrevista com o ministro Luiz Augusto Castro Neves, um dos primeiros formuladores de políticas para o Mercosul. Diz ele:

> Na verdade, a América Latina perseguiu a integração de uma forma muito retórica. A América do Sul talvez tenha dado início à integração com alguma base, mas nós passamos boa parte da nossa história dando as costas uns aos outros. Quer dizer: o Brasil, Paraguai e Uruguai estão virados para o Atlântico, e a Colômbia, Equador Peru e Chile estão virados para o Pacífico e de costas para cá.[2]

A cultura ocupa uma espécie de "não-lugar" nos primeiros momentos do Mercosul. Diz o embaixador Luiz Augusto Castro Neves, ao interpretar o lugar da cultura no processo.:

> Não havia um lugar, propriamente definido; todos os processos de integração historicamente vistos começam em torno de uma idéia central. Essa idéia central é sempre de integração comercial. É inclusive aquilo que asseguraria a viabilidade do próprio processo. [O Mercosul] começou como uma jogada inicialmente comercial, ainda que seus formuladores pudessem ter implicitamente a percepção de que algo iria acontecer.[3]

2 Entrevista com o embaixador Luiz Augusto Castro Neves realizada em Brasília, no dia 26 de agosto de 1999.

3 Entrevista com o embaixador Luiz Augusto Castro Neves realizada em Brasília, no dia 25 de novembro de 1999.

O discurso do ministro é apenas um fragmento de um campo discursivo do Mercosul, representando uma espécie de vazio, um não-dito sobre a cultura que, paradoxalmente, aparece como um instrumento de interligação e descoberta dos delicados fios e das relações mínimas entre os homens, os grupos sociais e as instituições do Mercosul. A cultura tem sua importância no discurso, mas não é traduzida na criação de mecanismos concretos de uma política pública para as suas diversas manifestações na área da música, da literatura e de sistemas de comunicação de massa, entre outros.

Hibridação e cultura

O desafio é entender o alcance e as possibilidades da hibridação da cultura, seus desdobramentos e rendimento ideológico no processo de integração do Mercosul. A identificação e a nomeação do hibridismo (Canclini, 1997) não encerram um sentido único. Em algumas passagens da obra do antropólogo argentino, não temos claro se hibridismo é uma categoria analítica ou estética; se é um recorte histórico de um fenômeno continental em face da globalização ou apenas uma idéia intelectual forte que ordena um sentimento geral de revisão do pensamento da América Latina. Algumas vezes a hibridação aparece como estratégia de segmentos artístico-culturais do continente diante do modelo político-econômico neoliberal; como uma ideologia e uma utopia de ressignificação de identidades – uma perspectiva mais presente na experiência musical. Outras vezes Canclini sugere ser uma formação cultural.

Não podemos afirmar que lhe falte propriamente rigor conceitual. A ausência é mais de distanciamento operatório no quadro da ciência, o que permitiria questionar o sentido da hibridação quando observamos um certo período histórico ou simultaneamente um conjunto de obras artísticas da América Latina. O próprio Can-

clini deixa claro que artistas das mais diferentes matrizes estéticas recuperam traços de diversas tradições – populares, eruditas, européias e norte-americanas – para compor suas peças.

Os estudos deste autor revelam a existência de um vasto campo de pesquisa para identificação, por exemplo, do início desse processo de hibridação, da delimitação das fronteiras históricas de sua emergência conceitual, bem como de sua gênese e desdobramentos contemporâneos. Esta identificação, impossível de ser feita aqui, exige um trabalho no campo da sociologia dos intelectuais e uma análise mais ampla sobre a própria recepção de Canclini, não apenas no Brasil, mas em outras pátrias da América.

A primeira necessidade que pontuamos neste breve ensaio recai sobre o sentido que damos ao conceito de hibridismo, entendendo-o, ainda que provisoriamente, como uma das estratégias metodológicas de revisão do pensamento latino-americano diante das mudanças geradas pelo processo de globalização e que mantém uma presença forte no discurso da integração, na dimensão cultural.

Sua aplicação e seu entendimento terão pelo menos três níveis. O primeiro é estético e relativo à manipulação que artistas ou grupos realizam, em seu gesto criativo, de elementos culturais distintos. Por exemplo, as bandas de rock que, dialogando com a tradição popular do Nordeste do Brasil, combinam traços do maracatu com estilos urbanos próprios da classe média e sintetizam esse trabalho em um produto que não é propriamente popular – quer dizer, ligado diretamente a uma comunidade –, nem, exclusivamente, parte da indústria cultural. O movimento *manguebeat* cria, nos anos 1990, algo que está na fronteira do popular, do erudito e do massivo – com uma combinação sonora (maracatu, samba, caboclinho, forró, pastoril e

rock'n'roll) que acaba influenciada por/influenciando outras esferas culturais (Teles, 2000).[4]

O segundo nível desse entendimento do hibridismo é político e está articulado a uma atitude de grupos sociais que, se sentido membros de uma sociedade global, apropriam-se de elementos culturais e tradições de quaisquer pátrias como forma de conquistar maior autoridade e legitimidade na sua própria mudança de identidade. Por exemplo, grupos musicais que, no Brasil ou no Chile, iniciam suas carreiras artísticas a partir de simples versões de músicas internacionais norte-americanas. É o que vemos na história do rock chileno tal como nos é apresentada por Tito Escárate. Ele lembra que, nas origens do rock em seu país, existia uma predominante "imitação cultural", com grupos que faziam adaptações e/ou versões do rock inglês e norte-americano (Escárate, 1996, p. 11).

4 O *samba* talvez seja uma das mais conhecidas destas festas populares, sendo tradição no Rio de Janeiro. O *maracatu* tem sua trajetória ligada ao cortejo real; manifestação semi-religiosa. De origem afro-brasileira, mobiliza as pessoas que saem às ruas cantando e dançando após prestarem homenagem a Nossa Senhora do Rosário. É ativo no estado de Pernambuco, principalmente, mas há registros de sua existência no estado da Paraíba, com o nome de *cambindas*. Os maracatus se apresentam principalmente durante o carnaval. O *pastoril* é dança dramática, folguedo realizado no período de Natal até 6 de Janeiro, Dia de Reis. Eram os antigos dramas litúrgicos europeus e chegou ao Brasil pelas mãos dos padres jesuítas por volta do do século XVI. Há registro de pastoris com acompanhamento musical feito por pistom, trombone, clarineta e bombo. Também podem ser acompanhados por viola, cavaquinho, clarineta e pandeiro. Suas melodias eram, originalmente, adaptações de músicas sacras. Também existem melodias com cançonetas, valsas e modinhas. Os *caboclinhos* são grupos de bailados de inspiração ameríndia. Organizam-se a partir de tribos, em um ritual simbólico com figurantes como caciques, chefes supremos, pajés, conselheiros. Suas roupas incluem cocar, tanga, braceletes e adornos nos tornozelos. Em seus recitativos não "cantam nada", apenas declamam em um som abaixado na última sílaba. Recitam loas, acompanhadas por flauta de latão, caracaxá, taró e surdo. Também são conhecidos como *cabocolinhos*. O *forró* é festa de tradição popular, principalmente nos estados da região Nordeste brasileira. Dança de pares de bailarinos, homem e mulher, que durante o mês de junho celebra o período das santidades como Santo Antônio, São João e São Pedro (e Santana em julho). Tem em Luiz Gonzaga o seu maior símbolo. Este rótulo esconde ritmos como o *xótis*, o rojão, as *marchas de roda e junina*, a *toada*, o *samba rural*, *o coco*, o *balão* e a *quadrilha*. Mais recentemente, apareceram variantes como a *lambada* e o *forró universitário*, que incorporou elementos sonoros eletrônicos. Cf. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

O terceiro nível de compreensão do hibridismo é intelectual e nos remete à disposição metodológica de não se encerrar em fronteiras de um único paradigma científico ou ideológico. O termo sugere, quase automaticamente, a idéia de mescla cultural e de uma fluidez de fronteiras entre o culto e o popular. A nova forma de conceituar a hibridação cultural no continente mostra a dinâmica dos nossos cientistas sociais na elaboração dos seus objetos de estudo e revela também que precisamos nos cercar de cuidados para não incorrermos em uma atitude redutora a partir de um recorte ideológico dos processos, das relações sociais e das criações estéticas.

Hibridismo e música popular jovem

No campo da *estética rock*, temos observado um tratamento do hibridismo como elemento de justificação de uma série de movimentos que, se não apontam para uma perspectiva de integração, vislumbram uma liberdade de problematização de temas e problemas deslocados de uma identidade nacional. Daí sua importância na hora de considerarmos a formulação de uma política cultural voltada para a integração do Mercosul.

As aproximações das bandas na América do Sul não devem ser reduzidas e associadas apenas às regras do mercado e aos jogos da indústria cultural. Sem um postulado claro de integração, as gravadoras montam seus planos, sobretudo em tempos de crise, como estratégia de sobrevivência temporária. O ano de 1997 foi o último de bons resultados no faturamento da indústria fonográfica latino-americana, com US$ 2,6 bilhões. Em 1998 a receita caiu para US$ 2,4 bilhões. No ano seguinte amargou uma queda de cerca de 25%, tendo faturamento de US$ 1,9 bilhão. "O Brasil, depois de fechar 2000 com crescimento de cerca de 8% em vendas e receita, registrou queda de 30%, a mesma taxa do Chile. Na Argentina, o saldo negativo foi de 20%, e o México caiu

5%", comenta o jornalista Alberto Komatsu, do jornal *Gazeta Mercantil Latino-Americana*.[5]

E assim, em um cenário de crise, é que foi anunciado um conjunto de músicos e intérpretes brasileiros com projetos de gravar CDs em espanhol: Alexandre Pires, Marisa Monte, Ivete Sangalo e a dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano. Esse mercado da América hispânica surge mais como um segundo porto seguro para as gravadoras e menos como um lugar de construção de uma identidade latino-americana. Diante da recessão, a receita é: lançar artistas brasileiros para gravar em espanhol e tentar trazer cantores hispânicos para o Brasil.[6]

Paralelamente a esse movimento, típico de um mercado capaz de segurar um projeto internacional de uma banda por três ou mais anos,[7] destacamos a necessidade de levar em consideração as experiências musicais e extramusicais que os diversos grupos de geração tiveram durante esses anos. Para além das cifras mercadológicas, a trajetória do rock no Brasil, no Chile e na Argentina tem em comum o aspecto de uma cultura que sobreviveu ao autoritarismo, enfrentando-o muitas vezes e convivendo com os rigores da ditadura até o momento de sua superação e estabelecimento da democracia. Além do contexto político e social semelhante, é uma cultura marcada pela idéia de que compor rock é mover-se mais por uma atitude e um modo de o músico relacionar-se com a sociedade e menos por um domínio formal dos

5 Komatsu, Alberto. *Gazeta Mercantil Latino-Americana*. São Paulo, 2 a 6 de julho de 2001. p. 3.

6 "Artistas brasileiros gravam em espanhol para contornar crise", anunciou a *Gazeta Mercantil Latino-Americana* de 2 a 6 de julho de 2001.

7 Lembramos, por exemplo, que a banda brasiliense Natiruts (ex-Nativus) já nos anunciava, desde 1998, o desejo e esforços concretos para um CD em espanhol – sobretudo por causa do Mercosul. O grupo viria aparecer somente em 2001, ao lado de Marisa Monte e Charlie Brown Jr., como uma promessa "dos próximos artistas a conquistar a América Latina". Komatsu, Alberto. *Gazeta Mercantil Latino-Americana*. São Paulo, 2 a 6 de julho de 2001. p. 3.

códigos musicais. O rock na Argentina, por exemplo, é bastante emblemático dessa situação. Pablo Vila nos mostra a dificuldade até mesmo de conceituar o rock neste país devido às suas relações com o tango e a música folclórica. Ele cita León Gieco, um nome do movimento rock argentino, que abandonou os circuitos habituais do rock para apresentar-se em festivais folclóricos (Vila, 1987).

Existem marcas simbólicas, construídas pela indústria, pela crítica cultural e público. George Yudice mostra como no período de 15 anos a indústria mundial da música superou as indústrias editorial e cinematográfica. O mercado chegou a movimentar US$ 40 milhões em 1996. Acrescenta Yudice, ao discutir as estratégias do mercado fonográfico:

> Estas industrias se han integrado en las megacorporaciones de hoy en día. Sabido es que a partir de los 80s las grandes disqueras ya no se concebían como simples productoras y distribuidoras de música sino como conglomerados globales de entretenimiento integrado, que incluyen la televisión, el cine, las cadenas de disquerías, las redes de conciertos, y más recientemente la Internet, la cabledifusión y la satélitedifusión (Yudice, 1998, p. 1).

Mesmo experimentando uma perda de consumo, sobretudo a partir da crise asiática iniciada em 1997, a indústria musical latino-americana registrou um quadro de crescimento entre o fim da década de 1980 e o início da década de 1990. Diz Yudice:

> De todos los mercados mundiales, América Latina ha tenido los de más acelerado crecimiento. Si bien sólo sea el cuarto mercado del mundo, con una fracción de 6,2%, en 1996 logró crecer 20% en volumen de unidades vendidas y 25% en valor. El crecimiento se sostuvo en 1997, con un valor de $ 2.600 millones en ventas, representando un crecimiento de 11%, el más alto de todos los mercados, por tercera vez seguida. (...) Considérese, por ejemplo, que el mercado brasileño creció de $ 262 millones en 1992 a casi 1.400 millones en 1996 (Yudice, 1998, p. 5).

Os esquemas mercadológicos e as próprias origens norte-americana e britânica do rock forçam uma interpretação às vezes redutora da história e da trajetória do rock produzido no cenário latino-americano. Uma imagem-clichê definidora dessa redução pode ser observada, inclusive, na relação com o consumo da música da região. É comum críticos de cultura e jornalistas dizerem que a escuta musical dos países da América Latina é dominada pela estética pop/rock dos Estados Unidos e da Europa. Um engano, como comprovou recentemente George Yudice ao trabalhar sobre a indústria musical e a integração América Latina–Estados Unidos. A sua pesquisa tem como ênfase as relações e caracterizações do mercado, as estratégias das médias e grandes gravadoras e a vendagem de discos – que podem ser um razoável indicador do gosto estético na América Latina. "No predomina la música 'anglo' en ningún país latinoamericano", afirma Yudice (1998, p. 14).

Somadas, as vendas de discos por repertórios domésticos e regionais na Argentina chegam a 62%, contra 38% do repertório anglo. No Chile, os índices de vendagem de músicas latinas chegam a 64%, e o repertório doméstico no Brasil cobre 65% das vendas de discos. Apenas Venezuela e Peru têm maior consumo real de música internacional (Yudice, 1998, p. 14).

É evidente que esses dados não nos permitem afirmar uma autonomia da América Latina em relação às indústrias culturais norte-americanas, nem mesmo que existe uma dominante cultural latina emergente. Os índices de vendagem – dos quais pode-se inclusive ter alguma dúvida – sugerem contradições da própria indústria cultural em suas relações globalizadas e o consumo regionalizado. Permitem, ainda, se analisados dentro de certas categorias sociológicas e estéticas, mapear as *performances* da música urbana jovem da América Latina contemporânea e suas conexões no processo de formação do Mercosul, que, entretanto, foram relegadas ou "secundarizadas" no campo discursivo dos formuladores de políticas culturais.

É possível afirmar que as novas modalidades de produção cultural, como as promovidas pelo rock, articuladas diretamente às situações de mercado e ao processo de globalização, estão contribuindo para uma revisão da identidade latino-americana em um mundo cada vez mais globalizado. E isso não pode ser esquecido no gesto de pensar uma integração subcontinental sob pena de promovermos a exclusão de um grande segmento social – a juventude – desse processo.

Segmentos jovens, apegados à idéia de não possuir uma *raiz nacional exclusiva (um lugar nenhum)*, investem em uma cultura favorável à justaposição de temas, de tradições populares, de alta cultura e de uma série de materiais encontrados na literatura, na rua, nas esquinas dos bairros de classe média de Santiago, Buenos Aires, Brasília ou São Paulo. Não podemos esquecer que esse gesto é executado no interior da própria indústria cultural, denunciada desde tempos remotos por Adorno e Horkheimer. É nesse contexto que identificamos a presença da banda chilena Los Miserables. No CD *Cambian los payasos... pero el circo sigue*, encontramos marcas da crítica feita pela cultura jovem na América do Sul. A música é *Memoria del fuego*, um grito engajado que lembra uma série de horrores em pátrias da América e em outros lugares do mundo promovidos pela lógica de um capital imperialista:

> Septiembre del 73 / Pa'fascismo americano / Pinochet funciona bien / Julio de 79 / Aparece la respuesta yankee, el piso se te mueve / Marzo del 80 / Mataron a Romero, Cristo esta en venta / Abril del 82 / Las Malvinas argentinas son robadas por el Lord. (Los Miserables. CD *Cambian los payasos... pero el circo sigue*. Santiago de Chile: Alerce, 1997).

O levantamento de fatos é longo e, além de reafirmar a idéia de uma preocupação crescente com a América Latina – a música de um modo geral circula a temática do imperialismo em várias pátrias latino-americanas e não exclusivamente como um problema chileno –, remete-nos à situação do tratamento com o passado histórico e com o que fazemos dele no presente. Pode-se argumentar que se trata apenas de uma cola-

gem de momentos históricos recortados em um grande painel da mídia mundial com destaque para notícias que circularam globalmente em diversos países. Fatos como a conquista da democracia no continente, a invasão do Panamá em 1989, a fujimorização do Peru, a resistência colombiana, a emergência dos Chiapas aparecem na mídia e na música. O importante, para nossa interpretação, é que tais problemáticas são revividas pelo segmento juvenil, levando, em perspectiva transversal e a partir de tais fatos, a uma necessidade de a América Latina ficar atenta a sua unidade e integração como uma resposta a possíveis males do capital colonizador. Nesse sentido ganha importância tanto a Revolução Cubana de 1959 quanto o assassinato de crianças brasileiras na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, também citado em *Memoria del fuego*.

Exercita-se um cruzamento de experiências de nações e de tempos históricos construindo uma perspectiva que é tanto legitimadora quanto dinamizadora da própria noção de hibridismo – observada aqui como uma ferramenta metodológica de criação e justificação de um ordenamento estético diferente usado por muitos grupos juvenis. O hibridismo, nomeando contemporaneamente a idéia de mestiçagem, permite a valorização da categoria da impureza a partir da qual esses agrupamentos jovens reivindicam fluxos e multiplicidades de olhares para suas composições. A hibridação legitima o discurso do impuro, do ruído como estratégia de sobrevivência de um conjunto de criações no campo do rock na América Latina capaz de exercer, contraditoriamente e dentro da própria lógica de mercado que os absorve, uma crítica a alguns processos de colonização abandonada ou eufemizada pelos discursos dos formuladores do Mercado Comum do Cone Sul.

No caso argentino, o nosso destaque é para Los Fabulosos Cadillacs, que no álbum *Rey Azucar* tematiza a obra de Eduardo Galeano. A música *Las venas abiertas de América* introduz a problemática a partir do destaque do nosso "ritmo caliente", *um veneno que não pode parar nas veias de nossa gente*, para afirmar a soberania do povo:

> Ritmo caliente / que quema los dientes / Veneno en las venas no puedo parar / Ritmo caliente / Pueblo soberano / Cenizas volando los vientos del sur / Corre que vuela! Dale que va! / Nadie aça / Protege vida / Solo vos / Te tenés que cuidar! / Venas abiertas de América Latina / Olvidar no es bueno olvidar / Polución! (Los Fabulosos Cadillacs. CD *20 grandes exitos*. Buenos Aires: Sony Music, 1998.)

A América Latina é poeticamente colocada na fronteira da preservação e/ou da extinção, e o rock chama para uma operação de ressurgimento da força dos aborígines, a quem cabe a responsabilidade de defesa da terra: "Despierta aborigen / Responde a tu origen / La venas abiertas del sabio chaman / Nadie acá / Protege tu vida / Solo vos te tenés que cuidar / Venas abiertas de América Latina" (Los Fabulosos Cadillacs. CD *20 grandes exitos*. Buenos Aires: Sony Music, 1998).

Esquecida entre nebulosos discursos sobre globalização, a problemática do imperialismo, por exemplo, é recolocada no período de formulação da nova integração da América Latina e da América do Sul de modo marcante por grupos de rock, sobretudo chilenos e argentinos. Essa temática não aparece no recente rock brasileiro, ligado muito mais às experiências urbanas de nossas cidades, salvo algumas exceções como o grupo Mundo Livre, do movimento *manguebeat*, que mira uma perspectiva da América Latina a partir da crítica da cultura. Preocupado com o ordenamento do monopólio da indústria cultural e com a crítica musical, o vocalista Fred 04, do Mundo Livre, questiona o processo de formação de uma homogeneização do gosto estético do público. Este grupo tem uma forte preocupação com a cultura de massa e seus sistemas de construção da informação, capazes de constituir suas próprias hegemonias, tendência que aparece desde o CD *Güentando a ôia*, de 1996. Criando um deslocamento entre o centro e a periferia, o Norte e o Sul, este trabalho do Mundo Livre faz uma celebração da contra-informação a partir da mistura de elementos textuais e musicais. A banda usa, com destreza, instrumentos como cavaquinho, guitarra e

violão. Surdo, pandeiro, agogô, tamborim e ganzá vão aparecer também em suas criações construindo uma espécie de rede discursiva que, se não coloca a América Latina como eixo temático sonoro, traz a lembrança de uma tradição da crítica contrária ao domínio de uma cultura hegemonizada pelos códigos da América do Norte. Desse modo, em *Desafiando Roma*, afirma a força do Comandante Marcos em seus movimentos no México. O líder mexicano é tratado corno um "combatente da contra-informação", ou um "Cyberpunk com fuzil na mão / disseminando a contra-hegemonia" (Mundo Livre. CD *Güentando a ôia*. São Paulo: Excelente Discos, 1996).

Na concepção da crítica cultural do Mundo Livre há toda urna recuperação de termos quase esquecidos nestes últimos anos. Em suas músicas, diríamos parodiando o poeta Ferreira Gullar,[8] há espaço para operários, banqueiros americanos, secretários e prefeitos, reis e presidentes. São personagens que vão ganhando força no novo cenário da globalização crescente na qual a banda cria deslocamentos de identidade e problematiza seus próprios sons. Vejamos parte da letra de *Destruindo a camada de ozônio*: "Não espera nada do centro / se a periferia está morta / pois o que era velho no norte se torna novo no sul!" (Mundo Livre. CD *Güentando a ôia*. São Paulo: Excelente Discos, 1996).

Algumas músicas resgatam fragmentos de uma utopia em torno do projeto do continente sul que, recorrentemente, trabalha a idéia de uma mistura, de *mestizage* perpassando todo um campo

8 Aqui me refiro ao poeta brasileiro Ferreira Gullar que, em seu livro *Dentro da noite veloz (1962-1975)*, tem um poema que sugere a expulsão de temas da vida cotidiana no ambiente poético, fazendo uma espécie de denúncia contra a arte não-engajada. O poema tem como título *Não há vagas*. Vejamos alguns dos seus trechos: "O preço do feijão / não cabe no poema / O preço do arroz / não cabe no poema / Não cabem no poema o gás /a luz o telefone. (...) O funcionário público não cabe no poema / com seu salário de fome / sua vida fechada em arquivos / Como não cabe no poema / o operário /que esmerila seu dia de aço / e carvão / nas oficinas escuras (...)". Para uma leitura mais aprofundada da obra deste autor, recomendamos o livro *Toda poesia*, publicado pela editora José Olympio, no ano de 2000, em comemoração dos 70 anos do poeta Ferreira Gullar.

estético e invadindo a esfera da indústria cultural – o lugar de origem da própria critica experimentada nas canções. Ao criticar a indústria cultural, a banda cria um deslocamento para sua aceitação no mercado discográfico nacional e passa a projetar alguma força para a própria sobrevivência a partir de experiências internacionais que não têm a América do Sul ainda como referência forte.

Seu ponto de apoio maior é o México, de onde constrói relações com outros músicos, como foi o caso do CD *Carnaval de obras,* que contou com a participação de Anónimo, do Café Tacuba, uma banda mexicana. Em 1999, Mundo Livre tinha convites para quatro shows no México e promessas para ir à Europa, pela segunda vez, com passagens por Espanha, Itália, Portugal, Alemanha. Essa trajetória permite à banda reivindicar um diferencial, justamente a partir de uma outra ordem conceitual sobre a música na indústria, no mercado. Diante de uma crescente onda de valorização da temática de festa, do hedonismo juvenil, da perspectiva de superação do tradicional *rock and roll* pela música *tecno*, o Mundo Livre desponta no cenário do rock brasileiro com um discurso inteligente que lembra alguns contatos entre os campos da cultura e da política comuns nos anos 1960-1970. Defende o vocalista Fred 04, em entrevista feita para esta pesquisa, no mês de julho de 1999, após um show em Brasília:

> Cada vez mais o Mundo Livre é uma banda que vai ter uma demanda crescente de um mercado lá fora, e cada vez mais no Brasil vai ser uma banda que, se continuar esse esquema de apatia em relação à vida social, política, a tendência é bandas como o Mundo Livre serem cada vez mais marginalizadas, postas como coisa de mau gosto. Mas sempre vai ter uma galera sangue bom que ainda acredita na democracia, na força do cidadão e que gosta de música, que não vai comprar a maioria dos discos que hoje são vendidos no país. A gente faz música pra pessoas que não compram um disco da mesma forma que compram uma vassoura. Ele compra o disco pra colocar lá na discoteca e ter como referência.

Trata-se de um esforço de delimitar uma marcação de identidade forte para um segmento do público jovem. Note-se que o vocalista marca a idéia de uma "galera sangue bom", um agrupamento juvenil crítico, e a partir dessa construção simbólica deriva a criação de algumas de suas músicas. Passeia vagamente nessa construção a noção de um rock-arte e de vanguarda.

Os exemplos nos revelam um cenário marcado pela multiplicidade do posicionamento de músicos e grupos nas relações com o mercado e a indústria e destes com o próprio processo de criação. Neste contexto aparece uma recorrente noção de hibridação cultural como marca crescente de justificação de suas criações e mobilizações transfronteiras. Seja defendendo um posicionamento crítico diante da indústria, seja validando alguns de seus fundamentos, muitas bandas vão se apropriar dessa perspectiva híbrida, que pode aparecer de modos variados. Seu surgimento pode ser encontrado na própria gênese de uma cultura rock, em sua resistência em caracterizar-se de modo puro e na vontade de validar-se justamente a partir do cruzamento de tradições, de temáticas, de estilos e de hábitos culturais diferentes.

Na primeira metade dos anos 1990, por exemplo, um conjunto de bandas brasileiras investia em composições que mesclavam a língua portuguesa com a espanhola. Uma tendência que aparecia desde os títulos de CD como em *Mundo Diablo*, do Nenhum de Nós, ou em canções *mistas*. Neste CD, considerado um trabalho de retomada do grupo gaúcho remanescente dos anos 1980, além do título, há duas músicas com nomes em espanhol e a presença do roqueiro argentino Fito Paez, cantando uma canção composta por Herbert Vianna, vocalista da banda Paralamas do Sucesso.

Existem sinais de aproximação com a tradição espanhola do continente, mas o grupo não chega a cantar propriamente na língua de Cortázar. Na época do lançamento do CD, em 1996, pela produtora

Velas, a crítica avaliou o *Mundo Diablo* como um trabalho que se afastava da cena do rock e caminhava mais para as fusões com sotaques regionais, uma tendência marcante de uma série de bandas dos anos 1990. Theddy Corrêa lembra que essa referência já era estabelecida desde o disco de 1990, *Extraño*. O vocalista comenta: "É curioso pensar que agora que ficamos mais regionais voltamos a fazer sucesso."[9]

Há ainda a hibridação de estilos cuja referência de maior sucesso, em termos de grupo brasileiro ligado à música jovem no mercado latino, é Paralamas do Sucesso. O nosso recorte recai desta vez sobre o CD *Os grãos*, cuja produção demorou quase um ano. O álbum de 1991 é considerado pela própria banda como uma espécie de síntese das experiências anteriores. O músico Herbert Vianna chegou a brincar, em uma entrevista: "A grande novidade é que se pode dizer que tem até rock no disco. São músicas diferentes entre si. Tem *funk*, samba, *reggae*, balada e rock. Acho que *Os grãos* é uma espécie de desdobramento de tudo que fizemos anteriormente."[10]

Do ponto de vista instrumental, *Os grãos* tem violinos, violas, violoncelos, metais e a presença de um músico que circula no campo da cultura pop/rock como ponto de contato entre Brasil e Argentina: Fito Paez, tocando piano e órgão nas músicas *Trac-trac* e em *Outra rota*. Parceiro freqüente de Herbert Viana, o músico argentino aparecia como uma espécie de promessa de renovação na aproximação entre a música portenha e o rock/pop brasileiro. Mas em 1994, Paez ainda era desconhecido do grande público nacional do Brasil, com sua presença sendo mais notada na Região Sul do país, pelo menos até o festival *M2000 Summer Concerts*, em janeiro daquele ano.

9 Depoimento colhido em junho de 1997, durante show realizado no estado de Minas Gerais, e publicado no sítio eletrônico <http://www.nacionalnet.com.br>.

10 Revista *Bizz*, ano 10, n. 2, ed. 103. São Paulo: Ed. Azul, fev. 1994. p. 56-57.

O "desconhecimento" dessas culturas hispânicas pelo grande público brasileiro[11] mostra, por um lado, que em dez anos de Mercosul foi dada ênfase à necessidade de intercambiarmos produtos, idéias e projetos. Por outro lado, tais intercâmbios apresentam limites claros que ora aparecem nos discursos dos formuladores de políticas culturais, ora surgem no cotidiano das trocas de produtos e experiências culturais. Vivenciamos, desse modo, um conjunto de contradições que podem nos ajudar a entender o novo panorama cultural da América do Sul e ao mesmo tempo compreender como estamos tão próximos e, igualmente, tão distantes de maior integração.

Conclusão

O Mercosul teve momentos de sucesso econômico e político. Experimentou fracassos e algumas vezes foi um processo decepcionante para aqueles que se imaginam participantes de urna América mais integrada. Ao longo destes dez anos, foram realizadas muitas iniciativas importantes para ampliação desse processo, mas, do ponto de vista cultural, ainda estamos distantes do projeto maior de unidade. Muitos acontecimentos na Argentina, no Uruguai, no Paraguai, no Chile e na Bolívia ainda são apenas "notícias" de um pais vizinho. Talvez isso venha ocorrendo, mesmo após todos os esforços de integração destes últimos anos, justamente por não nos termos dado conta da necessidade de, dentro dessa nova formação discursiva chamada Mercosul, retomarmos certas linhas de atuação traçadas anteriormente.

É possível afirmar que um elemento ausente na formulação atual de uma América do Sul mais próxima seja um maior contato com a *tradição*. O novo pensamento integracionista, marcado pelo viés neoliberal, abandonou, ainda que de vez em quando alguém lhe faça refe-

11 Luiz Oscar Niemeyer, então presidente da BMG Brasil, assume: "E difícil desenvolver artistas que cantam em espanhol no Brasil." Jornal *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 2 a 8 de julho de 2001, p. 4.

rência, a história de lutas pelo projeto de uma unidade da América. Esse abandono, pensamos, aparece quando os discursos dos formuladores de políticas culturais emergem destituídos de maior referencial teórico. É como se o pensamento anterior à nossa própria geração tivesse sido calado; ou melhor, ainda não fomos capazes de escutá-lo. E assim, projeta-se um Mercosul sem realizar aquilo que Foucault nos ensinou: que existe um *sistema de remissões* (Foucault, 1997, p. 26).

Desse ponto de vista, o Mercosul deveria ser um "nó em uma rede", em uma cadeia de idéias e projetos de integração. Eduardo Frei, presidente do Chile, recomendava em 1965 que a integração requeria "como condición esencial, anchas bases populares, como todo el proceso de transformaciones estruturales, y éste fracasaría si se encerrar sólo en circulos oficiales financeros o técnicos por calificados que éstos sean".[12]

A exclusão, ou a não-consideração, de elementos da cultura de massa no processo é um fator que debilita a integração cultural. Na tipologia dos discursos dos formuladores de políticas culturais, com os quais trabalhamos, de um modo geral identificamos a integração pensada nos termos de uma elitização cultural.

Quando começamos a pesquisa de doutorado que deu origem ao livro *Cultura no Mercosul: uma política do discurso* (Brasília: Plano; Fundação Astrojildo Pereira), em 1998-99, nosso interesse era justamente perceber essa dinâmica do processo de integração da América a partir do Mercosul. Nesse período, setores governamentais chamaram para si, novamente, a responsabilidade de planejar uma América do Sul mais próxima. Deram alguns passos significativos nessa direção, mas o Mercosul ainda não conseguiu colocar-se como um dado

12 Eduardo Frei em carta de 6 de janeiro de 1965, dirigida aos economistas Raúl Prebisch, José Antônio Mayobre, Felipe Herrera e Carlos Sanz de Santamaria. Ver Mayobre, José Antônio et al. *Hacia la Integración acelerada de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

cultural de nossa realidade. No esforço de fazer avançar esse processo na direção de uma comunidade latina mais forte, constatamos duas séries de discursos que apontam:

1. A exclusão da cultura de massa, sobretudo da cultura jovem, como ferramenta integradora para o Mercosul.
2. Uma excessiva centralização do processo na esfera governamental, com a ausência de um canal de diálogo do governo com a comunidade de artistas ligada a projetos que intensifiquem a idéia de integração.

Identificamos duas séries de discursos e suas linhas de recorrências em torno da problemática da integração no contexto do Mercosul. Estas últimas podem ser assim consideradas:

1. Integração enquanto ato fundador de uma nova independência do continente.
2. Esquecimento de pressupostos teóricos e experiências históricas.
3. A problemática cultural vista como elemento importante, às vezes central, e, contraditoriamente, "secundarizada".

O primeiro item, pensamos, está associado a um desejo de grupos e lideranças políticas de reordenar lances da história de colonização para reverter, na ordem do discurso, a própria relação da América do Sul com os países desenvolvidos. Marca uma nova ruptura, em um esforço de chegarmos a uma pátria chamada Mercosul.[13] Devemos entender essa tendência como parte de um processo de revisão de nossa própria identidade em termos de nações isoladas e das relações continentais e subcontinentais. Roberto DaMatta, discutindo a relação entre o Mercosul e a sociedade, afirma que, no plano da identidade nacional,

13 Existe, inclusive, um livro oficial nessa linha discursiva. Trata-se da obra *Um país chamado Mercosul*, organizado pela Comissão Parlamentar Conjunta (CPC) do Mercosul, lançado em 2001.

rência, a história de lutas pelo projeto de uma unidade da América. Esse abandono, pensamos, aparece quando os discursos dos formuladores de politicas culturais emergem destituídos de maior referencial teórico. E como se o pensamento anterior à nossa própria geração tivesse sido calado; ou melhor, ainda não fomos capazes de escutá-lo. E assim, projeta-se um Mercosul sem realizar aquilo que Foucault nos ensinou: que existe um *sistema de remissões* (Foucault, 1997, p. 26).

Desse ponto de vista, o Mercosul deveria ser um "nó em uma rede", em uma cadeia de idéias e projetos de integração. Eduardo Frei, presidente do Chile, recomendava em 1965 que a integração requeria "como condición esencial, anchas bases populares, como todo el proceso de transformaciones estruturales, y éste fracasaria si se encerrar sólo en circulos oficiales financeros o técnicos por calificados que éstos sean".[12]

A exclusão, ou a não-consideração, de elementos da cultura de massa no processo é um fator que debilita a integração cultural. Na tipologia dos discursos dos formuladores de políticas culturais, com os quais trabalhamos, de um modo geral identificamos a integração pensada nos termos de uma elitização cultural.

Quando começamos a pesquisa de doutorado que deu origem ao livro *Cultura no Mercosul: uma política do discurso* (Brasília: Plano; Fundação Astrojildo Pereira), em 1998-99, nosso interesse era justamente perceber essa dinâmica do processo de integração da América a partir do Mercosul. Nesse periodo, setores governamentais chamaram para si, novamente, a responsabilidade de planejar uma América do Sul mais próxima. Deram alguns passos significativos nessa direção, mas o Mercosul ainda não conseguiu colocar-se como um dado

12 Eduardo Frei em carta de 6 de janeiro de 1965, dirigida aos economistas Raul Prebisch, José Antônio Mayobre, Felipe Herrera e Carlos Sanz de Santamaria. Ver Mayobre, José Antônio et al *Hacia la integración acelerada de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica 1965

cultural de nossa realidade. No esforço de fazer avançar esse processo na direção de uma comunidade latina mais forte, constatamos duas séries de discursos que apontam:

1. A exclusão da cultura de massa, sobretudo da cultura jovem, como ferramenta integradora para o Mercosul.
2. Uma excessiva centralização do processo na esfera governamental, com a ausência de um canal de diálogo do governo com a comunidade de artistas ligada a projetos que intensifiquem a idéia de integração.

Identificamos duas séries de discursos e suas linhas de recorrências em torno da problemática da integração no contexto do Mercosul. Estas últimas podem ser assim consideradas:

1. Integração enquanto ato fundador de uma nova Independência do continente.
2. Esquecimento de pressupostos teóricos e experiências históricas.
3. A problemática cultural vista como elemento importante, às vezes central, e, contraditoriamente, "secundarizada".

O primeiro item, pensamos, está associado a um desejo de grupos e lideranças políticas de reordenar lances da história de colonização para reverter, na ordem do discurso, a própria relação da América do Sul com os países desenvolvidos. Marca uma nova ruptura, em um esforço de chegarmos a uma pátria chamada Mercosul.[13] Devemos entender essa tendência como parte de um processo de revisão de nossa própria identidade em termos de nações isoladas e das relações continentais e subcontinentais. Roberto DaMatta, discutindo a relação entre o Mercosul e a sociedade, afirma que, no plano da identidade nacional,

13 Existe, inclusive, um livro oficial nessa linha discursiva. Trata-se da obra *Um país chamado Mercosul*, organizado pela Comissão Parlamentar Conjunta (CPC) do Mercosul, lançado em 2001.

nação e sociedade fornecem elementos para nossa autopercepção como coletividade. Defendeu DaMatta, no seminário *Encontro de culturas*:

> Deste modo, se na América Latina a sociedade e a nação complementam-se e competem como inspiração e fontes para a identidade social e para a elaboração dos mitos e heróis fundadores, a história americana é construída como um drama contratual, no qual *founding fathers*, brancos, sábios e revolucionários, como uma coletividade na qual a sociedade e a nação já nasceram coordenadas – traço distintivo que faz dos Estados Unidos o primeiro país essencialmente moderno –, o mito fundador norte-americano articula um conjunto de imagens que mostra a atuação no limite da vontade político-religiosa de um pequeno grupo que se lia como feito de indivíduos e que se impôs um destino no qual as fases mais importantes seriam decididas contratualmente (DaMatta, 1997, p. 112).

A partir do debate instaurado por DaMatta, podemos derivar a origem de toda uma série de discursos sobre o Mercosul (note-se que trata-se de um contrato entre estados) que procura estabelecer um outro momento de *fundação*, já que nos faltam, dentro de nossas primeiras narrativas, os *pais fundadores*.

No segundo item dessa recorrência em tomo do objeto de integração, podemos ver um elemento importante associado à falta de continuidade dos projetos integracionistas – da qual inclusive o Mercosul se distancia, em parte. Advém daí uma espécie de "vazio" ou esquecimento de processos e formulações anteriores. Desse modo, os novos formuladores de políticas correm o risco de repetição ou de negligência com os primeiros defensores de maior integração. Em termos de políticas de integração, quase não constatamos contatos geracionais, para usarmos uma expressão da sociologia de Mannheim, entre os envolvidos no processo.

Já a terceira recorrência discursiva do Mercosul talvez seja a mais difícil de entender – dado que a cultura é marcante em

todo o processo de formulação e vai aparecer no discurso diplomático, no político (tanto do executivo como do legislativo) e no tecno-burocrático. Estas ordens do discurso que, por sua vez, dão base para a formação discursiva chamada Mercosul, não conseguem dar visibilidade e sustentação a um plano de políticas culturais para a integração. Apenas anunciam, vagamente, linhas, pontos de fuga e situações eventuais que demonstram um tratamento – e é preciso ressaltar – qualificado para a problemática de cultura. Não observamos negligência ou omissão por parte dos formuladores de políticas para com a questão cultural; identificamos, isto sim, a ausência de um centramento ou uma formulação mais concreta, organizada e sistematizada de políticas de cultura.

Nas séries de discursos que mapeamos, podemos vislumbrar um erro de análise da cultura contemporânea brasileira e mesmo internacional. É que o Brasil, assim como os países com os quais estamos nos integrando, sofreu grandes mudanças no campo cultural que aparece marcado pela cultura de massa, ambiente de desenvolvimento de toda música pop/rock. Esse processo já era forte no início dos anos 1980, e durante toda a década de 1990 experimentamos suas variadas manifestações na música, na literatura, no cinema, no jornalismo. Define-se, a partir dele, a alteração da relação cultura–sociedade que passa a ser marcada pela lógica do espetáculo, muitas vezes negada ou não compreendida pelas instituições encarregadas de promover a administrar a questão cultural associada ao jogo integracionista do Mercosul.

Podemos não gostar de muitas dessas "novidades" da indústria cultural – neste sentido, estamos mais próximos de uma crítica adorniana –, mas o fato é que, se queremos promover uma integração, não podemos nos esquecer dessa realidade, sob pena de projetarmos um Mercado Comum sem o dado cultural contempo-

râneo. Dizendo de outro modo: intercambiamos sapatos, azeite, vinhos e toda uma variada gama de produtos, mas quando o assunto é integração cultural, deixamos de lado a *mercadoria cultura* e ainda nos detemos em noções tradicionais, apegadas à idéia de uma essência cultural, de uma matriz cultural que já foi inclusive alterada e hibridizada a partir do olhar das novas gerações formadas sob o traço da cultura massiva e da indústria cultural. Pensamos, nesse sentido, que o projeto de integração, ou a questão da América do Sul, deva ser construído como objeto de desejo de forma massiva, e isso implica trazer para o centro das políticas culturais, de nossas pesquisas e estudos problemas hoje periféricos nos discursos governamentais. A nova realidade cultural da América do Sul não parece ter sido considerada pelos formuladores contemporâneos da integração via Mercosul, e sem o seu conhecimento e entendimento não poderemos nos aproximar de uma "agenda de desenvolvimento cultural".

Antônio Marcus Alves de Souza é mestre em Comunicação Social e doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Autor dos livros *Cultura rock e arte de massa* (Diadorim: Rio de Janeiro, 1995) e *Cultura no Mercosul: uma política do discurso* (Brasília: Plano; Astrojildo Pereira, 2004). *E-mail*: <maalves@terra.com.br>.

Referencias bibliográficas

CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, [ca.1977].

______. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

______. Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectiva antropológica. *Puento de Vista*, n. 40. Buenos Aires, jul./set.1991.

______. *Culturas hibridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

______. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

DaMATTA, Roberto. O Mercosul e a sociedade: em torno das trocas econômicas e da integração cultural. In: *O Mercosul e a integração sul-americana: mais do que economia – encontro de culturas*. Brasília: Funag, 1997.

ESCARÁTE, Tito. *Frutos del país: história del rock chileno*. Santiago de Chile: Fondart, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TORRES, Rodrigo (Ed.). *Musica popular en America Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Dessarrollo de las Artes y la Cultura/Ministerio de Educación de Chile, 1999.

VILA, Pablo. *El rock, música contemporánea argentina*. *Punto de Vista*. Buenos Aires: [s.n.], jul./out. 1987.

YUDICE, George. La industria de la música en el marco de la integración América Latina-Estados Unidos. *Seminário Integración Económica e Industrias Culturales en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires, 30-31 jul. 1998.

râneo. Dizendo de outro modo: intercambiamos sapatos, azeite, vinhos e toda uma variada gama de produtos, mas quando o assunto é integração cultural, deixamos de lado a *mercadoria cultura* e ainda nos detemos em noções tradicionais, apegadas à idéia de uma essência cultural, de uma matriz cultural que já foi inclusive alterada e hibridizada a partir do olhar das novas gerações formadas sob o traço da cultura massiva e da indústria cultural. Pensamos, nesse sentido, que o projeto de integração, ou a questão da América do Sul, deva ser construido como objeto de desejo de forma massiva, e isso implica trazer para o centro das políticas culturais, de nossas pesquisas e estudos problemas hoje periféricos nos discursos governamentais. A nova realidade cultural da América do Sul não parece ter sido considerada pelos formuladores contemporâneos da integração via Mercosul, e sem o seu conhecimento e entendimento não poderemos nos aproximar de uma "agenda de desenvolvimento cultural".

Antônio Marcus Alves de Souza é mestre em Comunicação Social e doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Autor dos livros *Cultura rock e arte de massa* (Diadorim: Rio de Janeiro, 1995) e *Cultura no Mercosul: uma política do discurso* (Brasília: Plano; Astrojildo Pereira, 2004). *E-mail*: <maalves@terra.com.br>.

Referencias bibliográficas

CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, [ca.1977].

______. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

______. Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectiva antropológica. *Puento de Vista*, n. 40. Buenos Aires, jul./set.1991.

______. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

______. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

DaMATTA, Roberto. O Mercosul e a sociedade: em torno das trocas econômicas e da integração cultural. In: *O Mercosul e a integração sul-americana: mais do que economia – encontro de culturas*. Brasília: Funag, 1997.

ESCARÁTE, Tito. *Frutos del país: história del rock chileno*. Santiago de Chile: Fondart, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TORRES, Rodrigo (Ed.). *Musica popular en America Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Dessarrollo de las Artes y la Cultura/Ministerio de Educación de Chile, 1999.

VILA, Pablo. *El rock, música contemporánea argentina. Punto de Vista*. Buenos Aires: [s.n.], jul./out. 1987.

YUDICE, George. La industria de la música en el marco de la integración América Latina-Estados Unidos. *Seminário Integración Económica e Industrias Culturales en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires, 30-31 jul. 1998.

Pontos de escuta da música popular no Brasil

Elizabeth Travassos

Introdução

Tão férteis quanto a própria criação musical, os múltiplos discursos sobre a música popular confirmam sua condição de tema privilegiado da cultura brasileira. Desse amplo espectro de vozes, este artigo recorta a seção constituída por textos publicados em livros ou periódicos. O conhecimento que veiculam é socialmente legitimado por sua origem nas instituições produtoras de saber ou em autores consagrados como especialistas. A escolha recai sobre os discursos externos à música, apesar de reconhecermos que certa fração da canção brasileira embute um modo de pensar: esta "gaia ciência" (Wisnik, 2001) dialoga com a alta cultura, com o folclore e com a informação massificada. Com a metáfora dos "pontos de escuta" – substituindo a metaforização do conhecimento pelo olho e pela visão –, quero indicar que a posição do ouvinte (num campo profissional, no eixo geracional etc.) condiciona sua audição.

Há tempos que a música popular atrai os eruditos, e o assunto nunca esteve de todo ausente das cogitações dos pesquisadores vinculados às universidades. Desde os pioneiros, como Sílvio Romero (1985 [1883, 1885], 1977 [1888]) e Mário de Andrade (1972 [1928]) – que instituíram como objetos de pesquisa séria a "poesia popular" e a "música popular", respectivamente –, até os historiadores e cientistas sociais que assinam os diversos textos de uma coletânea recente (Cavalcante, Starling e Eisenberg, 2004), passando por estudiosos da li-

teratura (Sant'Anna, 1978; Galvão, 1976; Matos, 1982), a presença da música popular é constante, ainda que desproporcional ao seu lugar na cultura brasileira. Por volta dos anos 1960, a matéria era inusitada para a maior parte da comunidade acadêmica, que a considerava apropriada à crítica musical jornalística ou simplesmente ao noticiário. Daí o impacto de um livro como *Balanço da bossa* (Campos, 1968), que reuniu artigos originalmente publicados em jornais por artistas e intelectuais identificados com as vanguardas em poesia e música.

Na verdade, o tema "música popular" conserva algo da reputação de inusitado ou menor. De um lado, não tem a seriedade natural – isto é, socialmente naturalizada – da música culta, em torno da qual se constroem discursos de circulação restrita: as exigências de manejo de um vocabulário técnico e de um sistema notacional legitimam a barreira entre o leigo, a quem só cabe o respeito admirador, e o especialista, que pode falar sobre ela. De outro, a música popular careceria da relevância social dos fatos políticos e econômicos. O fato é que, no meio acadêmico, há não muito tempo os estudiosos da música popular precisavam convencer os colegas da dignidade de seu objeto, na dupla frente das ciências sociais e dos saberes musicológicos.[1] Ainda hoje, historiadores da música e musicólogos olham com suspeita um tema associado ao entretenimento massificado e ao consumo, ou à festa e aos setores populares. Falar sobre música popular equivaleria, dessa perspectiva, a capitular perante a indústria cultural.

Um conjunto de fatores condiciona essa situação, entre eles a sacralização da escrita, a resistência à diferença cultural-musical e o confinamento em um ponto de escuta. Não menos importante é o preconceito persistente contra produtos culturais identificados com os setores populares, em que pese o papel que alguns itens

1 V. as propostas de Juan-Pablo González (2004) para desenvolvimento de uma "musicologia popular" no mundo acadêmico chileno.

da cultura popular, como o carnaval e o samba, desempenham na imaginação da comunidade nacional.[2] Daí poder-se dizer, da música popular, o que Cascudo disse da "literatura oral": é como se ela não existisse (Cascudo, 1984, p. 27). É como se não existisse, para uma parte da comunidade de estudiosos, na condição de objeto de comentário sério, apesar de sua presença constante e muito prezada na imaginação dos brasileiros.

Na história e nas ciências sociais, o tema já soou irrelevante, embora por outros motivos (ligados à visão que atribui às formas simbólicas o estatuto de superestrutura, epifenômeno dos fundamentos econômicos e políticos do social). Mudanças nos quadros teóricos nas últimas décadas favoreceram o estudo das festas, ritos e *performances*, subjetividade e afetos, corpo e música. A conjuntura também é de maior permeabilidade nas fronteiras entre disciplinas, bem como entre os campos da pesquisa e da própria produção artística.

O leitor já terá estranhado a falta de definição da categoria "música popular", usada aqui, deliberadamente, de maneira a abranger os domínios do folclore e do massivo. Neste inventário de vertentes, a abrangência deve preponderar sobre a restrição para que seja possível situar o estudo da música popular mediatizada num quadro mais amplo.

Conhecemos o longo e continuado esforço dos folcloristas (no Brasil como na Europa) de demarcação da fronteira entre música "folclórica" e "popular". O campo do folclore musical instituiu um objeto em risco permanente de desaparecimento: "poesia popular" e "canção popular" definiram-se por uma dupla oposição às congêneres eruditas e aos produtos da nascente indústria cultural. A música popular

2 A idéia de comunidade imaginária foi desenvolvida por Benedict Anderson (1991).

nasce como objeto de estudo dentro do arco da pesquisa folclórica e foi o vínculo com os campos inter-relacionados dos estudos de folclore e da música erudita nacionalista que a tornou digna de atenção. Portanto, é impossível sondar os discursos sobre a música popular no Brasil sem recuar ao campo dos estudos de folclore.

A maior parte dos textos mencionados aqui circula entre estudiosos, mas alguns têm vocação para atrair como leitores o contingente de fãs, como é o caso das biografias de astros, das memórias e grandes reportagens sobre certos períodos da história da música (e.g. Castro, 1997; Motta, 2000). Assim como a audição de música pode desafiar os limites estéticos dos ouvintes, a leitura de diferentes escritas sobre música também incita ao treinamento do ouvido.

Como o texto não pretende recensear o que se publica sobre música popular no Brasil (e sequer fala do que se publica fora do Brasil sobre música popular brasileira), apontando apenas títulos inaugurais ou emblemáticos de cada vertente, há muitas omissões. Cabe, então, uma última observação introdutória, sobre a disponibilidade de bibliografias temáticas. Há as que têm a expressão "música popular" no título, como as de Lúcio Rangel (1976), Alceu Schwab (1984), Antonio, Rodrigues e Bauab (1988). As bibliografias musicais gerais ajudam a situar a produção sobre música popular num conjunto maior (Corrêa de Azevedo, Pequeno e Mattos, 1952). Atualmente, às fontes impressas juntam-se bibliografias eletrônicas, como a da Academia Brasileira de Música[3] e o Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes, órgão do Ministério da Educação), que arrola as dissertações de mestrado e teses de doutorado aprovadas

3 A Bibliografia Musical Brasileira é coordenada por Mercedes Reis Pequeno e pode ser consultada no endereço eletrônico <www.abmusica.org.br>. Um folheto publicado pela Amar-Sombrás (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes – Sociedade Musical Brasileira) apresenta o Panorama da Produção, organizado por Egeu Laus (também disponível no endereço <www.sambachoro.com.br>).

nos programas de pós-graduação das universidades brasileiras. Outras publicações recentes trazem informações relevantes sobre acervos e fontes documentais (Moraes, 2004). O "intrincado mosaico" da literatura acadêmica sobre música popular é comentado por Santuza Naves e outros (2001) num levantamento crítico que chama a atenção para os temas e períodos privilegiados pelos autores. À diferença do que proponho agora, o levantamento crítico limitou-se à produção acadêmica.

A localização de determinado título numa das vertentes baseia-se na inserção explícita do trabalho e de seu autor numa área do conhecimento. Nem sempre a localização é sem problemas. No caso dos pesquisadores que atuam(aram) principalmente na universidade, as identidades são constituídas, em larga medida, a partir de sua formação e de seus vínculos com departamentos de ensino ou institutos. Mas isso não impede que atuem em mais de uma área. Por outro lado, subdivisões disciplinares do conhecimento não interessam aos colecionadores e críticos musicais, situados fora do meio acadêmico.[4] Além disso, o aporte de um trabalho, sua capacidade de revelação e sua originalidade não dependem da observância das fronteiras entre campos de saber. Por fim, percebe-se que há mais permeabilidade entre as vertentes do que sugerem as polarizações e tensões entre grupos de intelectuais que compartilham a condição de amantes da música popular.

Nota sobre as exclusões

Este artigo trata somente de textos sobre música popular. Embora o discurso musical tenha a habilidade de voltar-se sobre si mesmo e de dialogar com outros discursos, sua inclusão é inviável em um artigo breve. Algumas publicações, porém, reúnem partituras, gravações sonoras e texto escrito. É necessário, portanto, assinalar a exclusão

4 Nem por isso sua contribuição é menor: basta lembrar a riqueza do testemunho do chorão Alexandre Gonçalves Pinto (1978 [1936]).

de dois conjuntos relevantes: 1) a música escrita (e impressa) que, dos manuscritos de "modinhas brasileiras" da Biblioteca da Ajuda, até os *songbooks* contemporâneos, passando por coletâneas de lundus e modinhas, constitui uma grande vertente de representação da música popular. Algumas edições fazem-se acompanhar de introduções e notas de caráter histórico, biográfico ou estético – discursos sobre música que não estão sendo considerados aqui; 2) as edições fonográficas que reúnem gravações sonoras e textos históricos ou musicológicos. As reedições de antigos fonogramas comerciais em coleções têm sido cruciais para a historiografia da música popular: elas dão profundidade temporal a determinados repertórios, revelam "origens", traçam linhagens musicais e instituem um cânone. Dos esforços do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro nos anos 1960 até edições recentes, como *Princípios do choro* (coleção de quinze CDs com interpretações contemporâneas de 215 choros[5]), a discografia é importante, mas requer um inventário muito mais amplo. Também não é possível aplicar o critério de separação entre música e discurso sobre música a edições multimeios, como *A Casa Edison e seu tempo*, painel histórico da primeira gravadora que atuou no Brasil, livro acompanhado de reproduções de documentos e das gravações originais (Franceschi, 2002).

Folclore musical

Vertente mais antiga dos estudos de música popular – nascida numa época em que, por ser incipiente a produção mediatizada, esta expressão ainda referia o que mais tarde se preferiu chamar de folclore –, ela confunde-se, em suas origens no final do século XIX, com a história da música e os estudos literários. Situados numa época que precede a subdivisão disciplinar das Humanidades, os ances-

5 *Princípios do choro*. Biscoito Fino; Acari Records; Petrobras Música, s.d., 5v. [BF600-1 a BF600-15.]

trais são homens de letras como José de Alencar e Sílvio Romero, patronos tanto dos estudos de folclore quanto do interesse das letras pela "poesia popular".

Outra característica ligada à fraca especialização é o trabalho panorâmico, narrado como história que abrange música popular e erudita. A *História da música brasileira*, de Renato Almeida (1942), é o melhor exemplo. A primeira parte é dedicada à música popular: apresenta-se sua "gênese" a partir das "contribuições" de diferentes povos (índios, portugueses, negros), mas ela não está propriamente na história, pois, uma vez formada, passa a existir num presente estático. Na segunda parte, ordenada cronologicamente, faz sua aparição o indivíduo criador; daí em diante, a história da música é a história dos compositores e suas obras. "Entre o canto próprio do povo e as cantigas urbanas, já semi-eruditas, há distâncias a considerar...", advertia Renato Almeida (1942, p. 4). Construía-se, por exclusão das "cantigas urbanas", um cânone da autenticidade popular.

Os trabalhos de Mário de Andrade destacam-se nessa vertente por quatro motivos: 1) volume e qualidade de suas coletas em pesquisa de campo; 2) combinação de instrumentos analíticos com o propósito de descrever os idiomas musicais populares; 3) articulação do estudo da música popular a problemas teóricos de estética, sociologia e antropologia; 4) amplitude das observações, que incluem a música veiculada pelos meios de comunicação de massa e as práticas urbanas, a despeito das preocupações com a autenticidade popular. Assim, encontram-se nos trabalhos de Mário de Andrade análises de canções gravadas em discos, das palavras de ordem gritadas em comícios políticos etc. Apesar de seu compromisso com o ideal de uma cultura nacional fundada na tradição popular (em processo de formação), ele não deixou de registrar formas urbanas que chamava de "popularescas" e apontou a importância de se abordar a música gravada em discos.

Etnomusicologia e antropologia

O surgimento da etnomusicologia, disciplina que se encontra em vias de institucionalização, no Brasil, sucede temporalmente a decadência da vertente folclorista, com a qual compartilha certo território temático.[6] A semente da etnomusicologia foi lançada nos programas de pós-graduação em antropologia, mais exatamente na área da etnologia indígena. As publicações inaugurais (Bastos, 1979; v. também Bastos, 1999; Seeger, 1977) têm origem em pesquisas de campo prolongadas em áreas indígenas. Os índios deixaram de figurar como "povos formadores" eternamente situados no passado e começaram a aparecer como populações contemporâneas dotadas de idiomas musicais próprios. Sucedendo-se no tempo, folclore e etnomusicologia são descontínuos no que tange à relação com a concepção do "povo brasileiro" como entidade cultural e racialmente homogênea, hegemônica entre folcloristas.

O grande tema da modernização, que subjaz a toda pesquisa folclorista, adquire tonalidades especiais para os etnomusicólogos na medida em que as pequenas tradições se conectam cada vez mais aos mercados e às mídias. Os dois fenômenos característicos da música popular na era industrial – mediatização e mercado – sacudiram as fronteiras relativamente estáveis entre folclórico e massificado. Assim, embora a maioria das teses e dissertações em etnomusicologia trate de temas que poderiam figurar numa publicação de folclore musical (cultos afro-brasileiros, ritos do catolicismo popular, bandas de pífanos etc.), borrou-se a linha que dividia folclore e música urbana da era industrial. Pesquisadores identificados com a etnomusicologia têm sido atraídos também por fenômenos indissociáveis do modo de vida nas urbes contemporâneas – *hip hop*, *funk*, *rap*, *rock*, música

6 Os etnomusicólogos reestudam vários temas caros ao folclore musical, como as celebrações afro-católicas (Lucas, 2002). O livro de Kilza Setti (1985) sobre a música dos caiçaras (litoral paulista) aparece como um elo entre as duas vertentes.

eletrônica –, temas que escapam ao cânone da música popular brasileira construído em torno do choro, samba e MPB.[7]

A principal inspiração teórica da etnomusicologia provém da antropologia, de suas premissas e métodos, mas são raros os pesquisadores com dupla formação (ciências sociais e música). Os antropólogos, como outros cientistas sociais, podem sentir-se intimidados pelo vocabulário técnico e pela notação musical. Apesar disso, surgiram, no bojo da antropologia urbana, estudos das culturas musicais e estilos de vida das cidades, muitos testemunhando a intensificação dos fluxos culturais e interações entre idiomas locais e globais. A etnografia do *funk* carioca (Vianna, 1988) ilustra as novas condições de escuta das culturas populares urbanas: crítica ao viés nacional-populista característico de muitos discursos sobre a música popular e deslocamento do foco para as interações sociais no baile (no lugar da tradicional análise de obras ou produtos musicais).

Estudos literários, semiótica da canção popular

Como os precursores da vertente dos estudos literários da música popular – Sílvio Romero e Amadeu Amaral – figuram na linhagem dos folcloristas, algumas observações anteriores também valem para esta seção. Sob os signos do realismo e do pessimismo (Leite, 1976, p. 178), Romero levou para a poesia popular o imperativo científico e a obsessiva busca de matrizes raciais. Consciente da musicalidade inerente ao seu objeto, ele lamentava carecer das qualificações necessárias para registrar, além dos textos, melodias. A entrada da poesia popular na república das letras pagou o preço de seu emudecimento na página impressa (Matos, 1993, p. 185).

7 V. I Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Recife, 19 a 23 de novembro de 2002; II Encontro Nacional da ABET. Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. *Anais*. Salvador, 9 a 12 de novembro de 2004 [CD-ROM].

A busca de recursos para a superação desse impasse caracteriza a atuação de estudiosos contemporâneos oriundos da literatura e da lingüística, que vêm procurando forjar instrumentos para uma abordagem holística da canção mediatizada (Matos, 2004). O interesse dos estudiosos de literatura pela música e, particularmente, pela canção pode ser avaliado pelas publicações recentes (v. o volume sobre literatura e canção de *Teresa: Revista de Literatura Brasileira* da USP; v. também Mammi, Nestrowski e Tatit, 2004). A formação em letras e música simultaneamente também é rara. Por isso, o alargamento do campo de audição de cada investigador individual depende de parcerias multidisciplinares.

A partir da semiologia, e distanciando-se das análises de texto, Luiz Tatit elaborou uma metodologia de análise da canção popular que desvenda o modo como seus sentidos são gerados, entre as exigências do canto e as da fala (Tatit, 1996, 1997). Uma notação desenvolvida pelo próprio autor registra o movimento melódico e as durações relativas dos sons, provendo o suporte analítico para a categorização dos modos de interação entre letra e música. Trata-se de um caso raro de investimento na criação de um modelo de análise que pode ser testado, em princípio, com quaisquer canções.

Sociologia

Jornalistas e estudiosos independentes, como José Ramos Tinhorão, Lúcio Rangel e Ary Vasconcellos, desencadearam nos anos 1960 a profícua vertente da historiografia não-acadêmica da música popular. Logo em seguida surgem alguns estudos sociológicos sobre a música popular urbana, produzidos nas universidades. Tanto a sociologia quanto a indústria cultural haviam se desenvolvido no pós-guerra, e a segunda traçava as novas coordenadas estéticas de amplos setores da população – processando gêneros musicais importados e práticas locais das camadas populares (rurais e urbanas).

O amadurecimento da indústria cultural ocorreu paralelamente aos deslocamentos geográficos das migrações e reelaborações culturais decorrentes. O rádio e a televisão instalaram-se nas casas brasileiras e ficou impossível pensar em cultura popular sem levar em conta as canções que esses meios veiculam, os gostos que sancionam e os que abominam, o mercado e o sistema do estrelato. A sociologia da música popular.inaugurou-se, não por acaso, pelo estudo das transformações em produto comercial de um idioma regional ligado à vida cotidiana e ritual da população caipira (Martins, 1975; Caldas, 1977). As análises das canções incidiam sobre o conteúdo semântico das letras.

Estes estudos representaram uma abertura inédita das ciências sociais para o tema "menor" das rádios, revistas populares, discos, programas de auditório. José de Souza Martins e Waldenir Caldas retomaram, com preocupações e ferramentas diversas, a revelação do mundo caipira iniciada por Amadeu Amaral, Monteiro Lobato e Cornélio Pires. Além de enfrentar a estigmatização da música caipira, rejeitada pelas camadas médias afinadas com os valores da modernidade, os sociólogos puseram-se a ouvir as expressões "alienadas" e "dominadas" da cultura popular.

Apesar disso, não foi consolidada uma linha de pesquisa em sociologia da música. O mercado de bens culturais e a indústria fonográfica só recentemente receberam atenção (e.g. Dias, 2000). Além das dificuldades de acesso a dados que as empresas detêm, o pesquisador defronta-se com a complexidade de atores sociais e instâncias implicadas na matéria, dos quadros legais de funcionamento do setor ao relacionamento com os mercados internacionais e à formação do gosto dos ouvintes e consumidores.

A separação entre sociologia e antropologia pode soar bastante artificial na medida em que há certa dose de compartilhamento das teorias e conceitos pelos pesquisadores. O estudo da consa-

gração do samba como gênero musical capaz de simbolizar a nação, por Hermano Vianna (1995), discute tópicos importantes na sociologia brasileira, como a ideologia da mestiçagem e as mediações entre classes sociais. Do mesmo modo, a análise de carreiras de músicos por antropólogos (e.g. Vianna, 1999) é um outro exemplo da permeabilidade entre as ciências sociais.

Historiografias

Das várias faces da historiografia da música popular, a mais numerosa e heterogênea é composta por pesquisadores que têm em comum o fato de não estarem vinculados às universidades. Seus patronos são Orestes Barbosa e Francisco Guimarães, ambos jornalistas e defensores do samba autêntico dos morros (Barbosa, 1978; Guimarães, 1978). Alguns nomes importantes dessa vertente estão ligados ao colecionamento de discos e à militância na defesa do samba ou da música brasileira (contra ameaças "internas" ou "externas"). Muitos contribuíram para a edificação de um "cânone" que começa com modinhas e lundus e adentra o século XX com a MPB. Efetivamente, a própria categoria "MPB" consagrou-se nos anos 1960, processo em que deixa de ser mera sigla e passa a ter efeito classificatório – i.e., passa a reunir um conjunto de compositores e intérpretes (Ulhôa, 1997; Napolitano, 1998). Essa face da historiografia inclui biografias, crônicas e memórias.

A história do samba ocupa aí lugar de destaque (e.g. Moura, 1983), e as biografias de sambistas geraram farto material que se faz acompanhar de discografias mais ou menos completas.[8] A narrativa detalhada da vida e da obra de Noel Rosa é um exemplo desse modo de contar a história a partir das realizações de criadores notáveis (Máximo e Didier, 1990).

8 V. as monografias premiadas no concurso da Divisão de Música Popular da Funarte nos anos 1970.

Um expoente da historiografia independente da música popular é José Ramos Tinhorão, pesquisador que nasce juntamente com o polemista, nos anos 1960. Seus trabalhos eram praticamente libelos contra a "americanização" da vida musical brasileira, que ele ouvia nas seqüências harmônicas, no estilo vocal e na instrumentação da bossa nova. Num trabalho relativamente recente, Tinhorão (1990) procurou explicitar a teoria da dupla dependência que orienta sua leitura dos documentos: a cultura dominante, das elites, não é "nacional"; as criações autênticas emanam do povo, urbano e rural, vítima de uma dupla agressão.

A historiografia foi também a vocação de Ary Vasconcellos (1964), autor de uma obra panorâmica sobre a música popular. Tal como Tinhorão e outros historiadores e biógrafos, Vasconcellos usou como fontes documentos produzidos pela indústria cultural, tais como discos, catálogos, jornais e revistas. Os livros de Vasconcellos e Tinhorão são indicadores de uma consciência historiográfica que atinge o terreno musical nos anos 1960 e que contribuiu para firmar a idéia de música popular brasileira em torno dos eixos samba e choro (por oposição a estilos que evocavam a presença cultural estrangeira – foxtrote, bolero, tango etc.). Outros indicadores são a gravação de depoimentos de sambistas e chorões idosos pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a reedição de fonogramas antigos em discos históricos (Pixinguinha, João da Baiana, Donga, 1970).

Nos antípodas do nacional-populismo que deu o tom de boa parte da historiografia independente, a coletânea de textos sobre a bossa nova reuniu colaborações em jornais de músicos, poetas e críticos ligados à vanguarda. *Balanço da bossa* saiu no calor das polêmicas em torno das "ameaças" ao samba tradicional representadas pela bossa nova e pelo iê-iê-iê. Manteve, em larga medida, os termos do debate da época, mas alinhava-se contra os "idólatras dos tempos idos" (Campos, 1968, p. 11). Poetas e músicos articularam com clareza, na cole-

tânea, a estética da simplicidade sofisticada (Naves, 1998) e a convergência entre os níveis erudito e popular. Os textos introduziram, ainda, a descrição e a análise de parâmetros propriamente musicais, abrindo caminho para uma musicologia da canção popular que só mais tarde foi retomada dentro das universidades.

Do mesmo modo como ocorreu em outras disciplinas das Humanidades, a história praticada por profissionais com formação especializada e inserção universitária também passou a levar em conta a música popular. Na face acadêmica da produção historiográfica, em lugar das biografias e vastos panoramas, encontram-se recortes e periodizações mais estreitos, discussão dos métodos e explicitação dos fundamentos conceituais da abordagem. Daí também a tendência à leitura crítica da historiografia publicada. Marcos Napolitano (1998) tem apontado a inclinação positivista que prevaleceu na elaboração das histórias da música, e Martha Abreu, na mesma direção, observa a tendência à atribuição de vida autônoma aos estilos e gêneros musicais, que se sucedem ou se misturam independentemente dos atores sociais (Abreu, 2001, p. 693).

Coda

O crescimento dos trabalhos acadêmicos sobre música popular acarreta, por um lado, identificações disciplinares mais nítidas, exploração continuada de certos modelos teóricos e a sistematização da formação de novas gerações de pesquisadores. Por outro, o reconhecimento do caráter parcial e fragmentado das especializações gera frustração diante de objetos complexos, que demandam conhecimentos em diversas áreas. Daí a tentativa de constituição de fóruns como o que deu origem ao volume sobre a palavra cantada (Matos, Travassos e Medeiros, 2001). Ou a montagem de uma grade teórica mista, com referências nas ciências sociais e na semiologia da música (e.g. Leme, 2003).

Por fim, registra-se um alargamento dos horizontes de observação em várias das vertentes assinaladas: refiro-me aos estudos que têm por objeto o gosto musical, o deslocamento das linhas que separam som inteligível e ruído, a escuta em regime esquizofônico. A análise de obras – objetos musicais discretos – cede lugar ao comentário de novas modalidades de prática e fruição musical, como as que se instalam com a disseminação do *karaokê*, da *muzak* e dos *walkmen* (Valente, 1999; Carvalho, 1999), com suas implicações na constituição das subjetividades.

Costurando o mapa dividido do conhecimento ou à margem das identidades disciplinares instituídas, os investigadores continuam às voltas com a eficácia sedutora da música, fixando o ouvido ora em seu funcionamento interno, ora nas pontes que ela lança para o mundo, ora nas relações sociais que medeia.

Elizabeth Travassos é doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora de Folclore e Etnomusicologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Escreveu *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997) e *Modernismo e música brasileira* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999). Organizou o volume sobre arte popular da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (1999). Com Cláudia Matos e Fernanda Medeiros, editou *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música, voz* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2001). *E-mail*: <etravas@alternex.com.br>.

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. Histórias da música popular brasileira: uma análise da produção sobre o período colonial. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa.* São Paulo: EdUSP, 2001.

ANDRADE, Mário de. Música popular. In: ANDRADE, Mário de. *Música doce música.* São Paulo: Martins, 1963. p. 278-282.

______. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1972.

ALMEIDA, Renato.*História da música brasileira.* Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1942.

______. *Música folclórica e música popular.* v. 22. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 1958.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism.* Londres: Verso, 1991.

ANTONIO, Irati; RODRIGUES, Rita de Cássia; BAUAB, Heloísa Helena. *Bibliografia da música brasileira (1977-1984).* São Paulo: USP; Centro Cultural São Paulo, 1988.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores.* 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Coleção MPB Reedições, v.4)

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamayurá.* Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1979.

______. *A musicológica Kamayurá.* 2.ed. Florianópolis: Edusc, 1999.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural.* São Paulo: Nacional, 1977.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira.* São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes antropológicos*, n. 11 (*Música e sociedade*, org. M. Elizabeth Lucas), 1999. p. 53-91.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1984.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.* Apresentação. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 17-22.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.* 3v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor; PEQUENO, Mercedes Reis; MATTOS, Cleofe Person de. *Bibliografia musical brasileira, 1820-1950.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.* Introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 13-34.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.* São Paulo: Boitempo; Fapesp, 2000.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo.* Rio de Janeiro: Petrobrás; Sarapuí; Biscoito Fino, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos.* 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

GOMES, Bruno. *Adoniran: um sambista diferente.* Rio de Janeiro: Funarte/Divisão de Música Popular, 1987. (Coleção MPB, v.21)

GONZÁLEZ, Juan-Pablo. Estrategias para entrar y permanecer en la musicología popular. Comunicação apresentada no V Congresso IASPM/LA, Rio de Janeiro, 21 a 24 de junho de 2004.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Coleção MPB Reedições, v.2)

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 3.ed. rev. São Paulo: Pioneira, 1976.

LEME, Mônica Neves. *Que Tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MAMMI, Lorenzo; NESTROWSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MARTINS, José de Souza. Viola quebrada. *Debate & crítica*, n. 4. São Paulo, 1974. p. 23-47.

______. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975. p. 103-161.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

______. *A poesia popular na República das letras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1993.

______. *A poesia popular na República das*
______. Canção popular e *performance* vocal. Comunicação apresentada no V Congresso IASPM-LA. Rio de Janeiro, junho de 2004.

MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música, voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica, 1990.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University, 1990.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Música popular: fontes e acervos. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5. São Paulo, 2004. p. 401-406.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Music Review*, v. 19, n. 1, 1998. p. 92-105.

______. *"Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico O.; BACAL, Tatiana; MEDEIROS, Thaís Gomes de. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. *BIB – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, n. 51. São Paulo, 2001. p. 49-82.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1936].

PIXINGUINHA, JOÃO DA BAIANA, DONGA. *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.

RANGEL, Lúcio. *Bibliografia da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: São José, 1976.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

______. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHWAB, Alceu. *Bibliografia da MPB (Música Popular Brasileira)*. Curitiba: Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, 1984.

SEEGER, Anthony. Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs? In: VELHO, G. (Org.). *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p.39-63.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara e sua produção musical*. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, Marília Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte/Divisão de Música Popular, 1985. (Coleção MPB, v.17)

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1996.

______. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume; Fapes, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

______. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.

______. *História social da música popular*. Lisboa: Caminho, 1990.

ULHÔA, Martha T. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, n. 1. Rio de Janeiro, 1997. p. 80-101.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Funarte/Divisão de Música Popular, 1987. (Coleção MPB, v.20)

VASCONCELLOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. 2v. São Paulo: Martins, 1964.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

______. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

VIANNA, Letícia. *Bezerra da Silva: produto do morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música, voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 183-199.

O lirismo no samba
O *eu* poético e seus parceiros na obra de Nelson Cavaquinho

Cláudia Neiva de Matos

Subjetividade e lirismo no samba: desvios e ajustes teóricos

A tentativa de discernir um sistema estético e funcional nas artes da palavra veio responder a um desejo de compreender, segundo critérios técnicos e lógicos, a poesia e o fascínio que ela provoca. Tal desejo está ligado ao nascimento da razão crítica que configurou, na Grécia dos séculos V-IV a.C., a reflexão filosófica e a discussão teórica sobre artes verbais, estabelecendo categorias que correspondiam a uma "consciência poética" em termos estilísticos e psicossociais. É ainda possível afirmar que o surgimento dessa consciência esteve vinculado ao assentamento das noções de *autor* e *autoria*, que ajudariam a fundamentar a distinção entre os campos da poesia oral e da poesia escrita, isto é, da literatura.

Apesar de sempre soar meio antiquada, a noção de gêneros literários, com a tríade lírico-épico-dramático que desde os gregos lhe dá forma, nunca foi inteiramente abandonada pela crítica. A sistematização propiciada por essa tipologia ainda hoje pode ser útil, mesmo que seja para perceber o quanto ela *não* é capaz de apreender um quadro complexo como o da produção poética atual, em suas modalidades não somente impressas mas também cantadas e multimediáticas. De fato, eu arriscaria dizer que um instrumento teórico, quando provido internamente de consistência lógica e alimentado por uma historicidade autoconsciente, sempre pode iluminar nossa aproximação com novos aspectos do mundo humano que nos esforçamos por compre-

ender – mesmo que a velha camisa da teoria decididamente não sirva no corpo desse objeto/sujeito desconhecido.

Além dos distanciamentos temporais que minam aos poucos a possibilidade de as antigas teorias servirem às novas práticas (seria o caso da noção clássica de gêneros aplicada a uma literatura pós-moderna, constituída por toda sorte de hibridismos e misturas de linguagens), há outros distanciamentos, os espaciais, os socioculturais. Por exemplo, quando se lida com discursos poéticos estranhos à chamada "alta cultura" (ocidental, branca, burguesa, escolar, literária) ou com meios de expressão afastados dos procedimentos e limites da palavra escrita – a voz, a música. Ainda aqui, é possível crer que o uso do nosso aparato conceitual possa servir, pelo menos num primeiro momento, como medida reveladora dessa mesma diferença. Ao se mostrar tal medida pequena e inadequada – o traje conceitual "não cabe" no objeto, não o veste, deixa-o nu e incompreensível aos nossos olhos fascinados –, ela aponta a grandeza singular de uma arte que resiste à nossa ciência.

As considerações e ressalvas feitas até aqui pretendem apenas limpar o caminho: trata-se de pedir licença para falar do lirismo no samba.

O lirismo sempre foi o mais delicado, enigmático e "incontrolável" dos gêneros literários. Já na Antigüidade e no período clássico, a poesia lírica recebeu muito menos atenção dos doutores em arte poética do que a épica e a dramática, que pareciam mais representativas da realidade social e gozavam de maior prestígio. A narrativa e o drama se deixam mal ou bem objetivar mediante sua dimensão referencial, que fornece de saída tópicos apreensíveis pela análise e descrição – personagens, enredo, tempo e espaço. Já o lirismo escapa facilmente quando tentamos pescá-lo numa rede de categorias crítico-teóricas. Entre os poucos marcos pertinentes para sua caracterização literária, restam então o próprio uso estético da linguagem – em que se concentra a maior parte de seu "temperamento" poético – e o chamado

eu lírico, que preside a seu discurso. Segundo a especulação crítica mais costumeira, onde há lirismo pode não haver quase nada de palpável além das próprias palavras. Mas para que as palavras exerçam sua magia também há de haver uma voz, uma voz soando, uma voz cantando. Essa voz é a do sujeito lírico.

Um projeto de investigar a expressão lírica da subjetividade no samba tem de lidar com o possível descompasso entre as categorias críticas aí envolvidas (lirismo, subjetividade) e o objeto de análise. O samba é um produto poético-musical oriundo de estrato cultural popular, de baixa escolaridade, com predomínio da oralidade, ascendentes afro-brasileiros, padrão étnico negro e mestiço. Abordá-lo com instrumentos teóricos elaborados para estudar uma literatura escrita, ocidental, branca e culturalmente dominante é ingressar num terreno problemático e fortemente exposto a equívocos etnocêntricos. De modo que temos de estar prontos a fazer alguns desvios e ajustes conceituais.

A noção de gênero lírico é aqui tomada apenas como um ponto de partida, fornecendo um quadro referencial que nos permita situar-nos para melhor compreender as particularidades da expressão da subjetividade na poesia popular, o que parece ser uma questão difícil para os estudiosos.[1] Ao lidar com essa poesia, e com as artes populares de modo

1 Escritores e folcloristas brasileiros do século XIX discutiram esta questão – a poesia popular teria vocação lírica? – no quadro das indagações sobre configurações genéricas possíveis de se encontrar no repertório considerado folclórico, isto é, de modo geral, anônimo, rural, tradicional e veiculado pela voz. As opiniões dividiam-se. José de Alencar (*O nosso cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962 [1ª edição em 1874]) sublinhou o traço épico dos romanceiros. Araripe Jr. (em nota enviada a Sílvio Romero e transcrita pelo autor em *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, p. 167-168) destacou a tendência "jogralesca" (cômica, satírica). Sílvio Romero (*Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes; Governo do Estado de Sergipe, 1977 [1ª edição em 1888], p. 49, p. 64; ver também *Novos estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1898, p. 107-114) afirmou a dominância lírica. Embora vinculando o lirismo brasileiro à tradição da poesia popular de origem portuguesa, o crítico sergipano sublinhou as particularidades advindas das condições mesológicas e étnicas: "A ação do clima [...] tem ajudado a efusão sentimental do nosso lirismo, mais doce, suave e ardente do que o lirismo herdado dos portugueses. [...] Mostraremos [...] alguns espécimes de lirismo popular puramente brasileiro e em que a influência do africano predomina." (Romero, *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, p. 198). Discuto o tópico mais minuciosamente no capítulo "O gênio degenerado", em *A poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc/Funarte, 1994, p. 129-149).

geral, o olhar folclórico e depois o ponto de vista acadêmico tenderam a destacar ou privilegiar as funções e os sentidos de caráter coletivo ou comunitário, deixando em segundo lugar os aspectos de foro pessoal.

O aparente recalque ou obliteração da subjetividade no samba, tal como considerado pelas lentes letradas, é motivado e em parte justificado por se tratar aí de uma cultura dominantemente oral: pelas suas próprias condições de circulação, recepção e conservação, as produções baseadas na transmissão oral, pelo menos em seus feitios mais tradicionais, foram estruturadas por influxos criativos e ideológicos profundamente assentados na experiência, no gosto e na memória comunitários. Em contraposição, os próprios conceitos de autor e autoria, que lastreiam ou avalizam nossa pretensão de encontrar numa obra a manifestação de uma individualidade irredutível, se constituem no quadro da cultura escrita e de sua expansão via imprensa.

As origens de nossa concepção de subjetividade individual remontam à tragédia grega e à literatura cortês do século XII. Suas imagens e noções ainda em vigor foram em boa parte construídas e trabalhadas pela poesia e pelo romance desde os séculos XVI e XVII, situando-se em diversas instâncias do processo criativo e seu produto: tanto na matriz personalizada do discurso literário (o autor) quanto em seus objetos e procedimentos de representação (o personagem na ficção, o sujeito lírico na poesia).

Valores e conflitos associados à subjetividade são cultural e socialmente constituídos, carregando as marcas de sua historicidade. Por exemplo: no núcleo da temática emocional representativa da subjetividade na poesia está o tópico amoroso. Ora, a figura psicossocial e poética, o modelo emocional e discursivo dominantes no discurso amoroso remontam, pela sua origem e concepção, à cultura cortês da baixa Idade Média, e tiveram sua mitologia cultivada e consagrada pelo Romantismo burguês.

Assim como a idéia de amor, outras noções referentes à subjetividade com que estamos habituados a lidar foram geradas basicamente no quadro da cultura burguesa ocidental, centrada no indivíduo e ideologicamente marcada pelo individualismo. Elas não dão plenamente conta de descrever as várias outras experiências sócio-históricas do *eu*. A subjetividade que se expressa na canção popular é outra, a subjetividade dos cantos indígenas e a da poesia afro-brasileira são outras, e por isso mais difíceis de reconhecer e compreender pela crítica acadêmica tradicional. Por esse motivo, ao estudar linhagens poéticas como a do samba, com sua feição popular e negro-mestiça, precisamos estar prontos a perceber e tentar compreender sua especificidade, que pode apresentar contrastes ou disparidades com a expressão literária culta da subjetividade.

Algo parecido ocorre quando pergunto pela expressão lírica na poesia popular. Seria preciso abrir o conceito e expô-lo à sua inserção social. Porém, como já observamos, na história dos estudos literários, o lirismo tem-se mostrado o campo mais resistente à descrição teórica e à categorização poética. Ele parece compartilhar, com a subjetividade a que pretensamente dá voz, uma espécie de volatilidade anímica. E o estabelecimento de conexões entre lirismo e sociedade tem constituído um desafio para os críticos e teóricos, mesmo quando se trata da literatura culta.

Theodor Adorno enfrentou brilhantemente a questão no ensaio seminal que é "Lírica e sociedade". O autor combate a idéia simplista, disseminada no senso comum mas também muitas vezes endossada por especialistas, de que o lirismo meramente vira as costas ao social. Segundo Adorno (1983, p. 194), há uma "universalidade do conteúdo lírico" que é "essencialmente social":

> [...] a exigência da palavra virginal [que se faz à lírica] é em si mesma social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica [...]. Seu distanciamento

> da mera existência torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim (Adorno, 1983, p. 195).

A lírica pode ter portanto uma dimensão moral que desrespeita a compartimentalização ou a marginalização das identidades pessoais: "uma corrente subterrânea coletiva faz o fundo de toda lírica individual" (id. ibid., p. 200). Uma das mais fortes manifestações disso seria a relação do romantismo – o qual "persegue programaticamente uma espécie de transfusão do coletivo no individual" (id. ibid., p. 200) – com a poesia popular.

Na conclusão, a propósito da poesia neo-romântica de Stephan George, Adorno diz que o anseio da linguagem lírica pelo impossível exprime o "inestancável anseio erótico do sujeito que, no outro, se descarrega de si mesmo" (id. ibid., p. 207). E comenta:

> Foi preciso a reconversão da individualidade, intensificada até ao desmedido, em auto-aniquilamento [...] para preparar a fantasmagoria daquilo pelo qual a língua alemã, em seus maiores mestres, tateou em vão: a canção popular (id. ibid., p. 207-208).

A demanda lírica pela canção expõe sua aspiração profunda à universalidade de uma linguagem potente, livre, primordial, capaz de atravessar camadas sociais, quadros históricos e estilos poéticos diversos. Em certo sentido, a lírica constitui o mais "primitivo" dos gêneros, remontando à mitologia do canto órfico, anterior aos grandes formatos épicos e dramáticos. No princípio era a canção, poderíamos dizer. E o vínculo com a canção se afirma em toda a história da poesia lírica ocidental, da Antigüidade ao século XX, mesmo quando a própria idéia de lirismo como "expressão pessoal" já foi amplamente problematizada, cedendo primazia à consciência do artesanato da linguagem. Em todo esse percurso, poemas líricos de toda sorte não abrem mão de se intitularem e se considerarem "canção": a voz musical da palavra, incorporando aquilo que a música promete como manifestação do indizível.

O samba-canção

O lirismo está na canção, é o que parecem apontar os termos da questão, secundando o senso comum. Uma busca pelo lirismo no samba pode então "naturalmente" começar pelo que se chama de samba-canção, subgênero tradicionalmente associado à emotividade, à expressão da primeira pessoa.

Mas o que é um samba-canção? Aqui se apresenta o problema da classificação do samba em gêneros; e o samba-canção é um caso particularmente difícil de circunscrever e definir.[2]

Vamos começar prestando atenção ao aposto "canção". Acho que ele oferece uma entrada interessante para a questão que estamos explorando. O termo se presta a muitos usos, sua circunscrição é ampla e imprecisa. Mas alguns traços são inequívocos, aparecendo por exemplo já no início do verbete que lhe dedica o *Dicionário Grove* (Sadie, 1994, p. 160-161): o formato é curto; e é música com letra, que requer realização vocal.

Surgindo no quadro da música de teatro de revista, o termo "samba-canção" começa a circular no final dos anos 20, num contexto de expansão, transformação e diversificação do samba. Nessa mesma época, vários outros gêneros de música popular desdobram-se em modalidades denominadas mediante o mesmo aposto. Nas partituras e etiquetas dos discos dos anos 20 a 50, encontram-se correntemente os termos compostos que indicam o deslocamento semântico: não se aponta simplesmente um padrão rítmico, musical, sonoro; designa-se uma *canção*, isto é, uma peça feita para o *canto*, e portanto

2 Mais ainda que no caso da literatura erudita, a construção de tipologias e quadros genéricos para mapear a canção popular e folclórica apresenta problemas de ordem estética, histórica e epistemológica. Abordei a questão no artigo "Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção" (*ArtCultura*, Uberlândia: EdUFU, n. 9, p. 12-21, jul.-dez. 2004).

dotada de *letra*. E isso se dá a partir de gêneros rítmicos originariamente identificados basicamente por sua vocação coreográfica: valsa-canção, tango-canção, frevo-canção, foxe-canção, bolero-canção. Em suma: impondo-se mais como melodia do que como ritmo, o samba-canção solicita e estrutura a atenção do ouvinte para a letra, em oposição ao relevo do som estimulador dos movimentos corporais.

Nos primeiros tempos a etiqueta "samba-canção" é usada de modo muito impreciso. Mas de um modo geral, o andamento mais lento e o domínio da melodia sobre o ritmo viriam a caracterizá-lo em contraste com o repertório voltado para o carnaval, que enfatiza a percussão e convida a dançar.[3]

Também deve-se levar em conta que, como mostrou Carlos Sandroni (2001, p. 151-155), um dos aspectos mais importantes da transformação do samba no final dos anos 20, do ponto de vista dos formatos poético-musicais, é a configuração em 1ª e 2ª partes, que ganha vulto ao lado da forma tradicional refrão + estrofes. Isso vem de par com a projeção recém-conquistada pelo sambista no quadro profissional e sociocultural da época. A sucessão estrófica pontuada pelo refrão convida ao improviso e à dispersão temática. Já o formato canção recorta, personaliza seus temas e sentidos psicoculturais. Aponta autores, propõe personagens, expõe sujeitos. Os malandros. Mas também os poetas do samba.

A distinção entre formatos, bem como seu alinhamento com as diferentes vertentes temáticas e estilísticas, não é estável nem

3 É preciso aqui levar em conta que em qualquer domínio artístico, mas particularmente naqueles que demandam a mediação de um intérprete, e mais particularmente ainda quando se trata de uma linguagem não subordinada à escrita dos textos ou das partituras, as diferentes *performances* e concretizações interferem na feição da obra e renovam-lhe o sentido entre os receptores. Aceleração do andamento, inflexões alegres e jocosas na voz do intérprete, intensificação da percussão e do apelo rítmico, por exemplo, são fatores que costumam contribuir para um desinvestimento do abandono lírico-subjetivo na obra, e para um afastamento dos parâmetros que estamos acostumados a usar para reconhecer um samba-canção. A recíproca também é verdadeira.

categórica. Mas permite identificar tendências. O samba malandro,[4] por exemplo, não costuma usar refrão, mas explora freqüentemente a forma estrófica, em letras compridas e mais explicitamente narrativas ou comicamente dramáticas, nas quais se desenvolve um verdadeiro enredo. O sujeito que ali se expressa, falante e ativo, fortemente caracterizado em sua exterioridade, tem no entanto uma subjetividade diluída, uma intimidade impalpável. O malandro é personagem, *persona*, máscara. Sempre se dá em espetáculo, nunca se dá em confissão (pelo contrário, nega tudo!).

Já o samba em forma de canção, ou se quiserem, como Noel Rosa, em "feitio de oração", associa-se ao discurso lírico pelo formato curto e pela sua correlata tendência a um certo "acabamento": uma forma fechada e breve para um discurso que se instala, expande-se e logo torna a fechar-se. Coaduna-se melhor, portanto, ao modelo 1ª + 2ª partes que à estrutura refrão + estrofes, a qual permite um alongamento de pouca compatibilidade com o impacto emotivo da obra.

O primeiro samba-canção, *Ai-ioiô*, lançado no teatro de revista em 1928, foi acelerado pelo povo e virou sucesso de carnaval em 1929. Porém a terceira e definitiva letra desse clássico, que Luís Peixoto escreveu para a melodia de Henrique Vogeler, já começa dizendo "Eu nasci pra sofrer", estampando em sua melancólica resignação uma das marcas recorrentes do lirismo popular.

Hoje em dia o samba-canção soa como coisa do passado. Se observamos a voga do termo e os repertórios mais imediatamente a ele associados, logo destacam-se dois momentos: nos anos 30-40,

4 Denomino "samba malandro" um tipo de samba dos anos 30 a 50, cujas características temáticas e discursivas o opõem ao samba lírico-amoroso e ao samba-exaltação. Do ponto de vista rítmico, o samba malandro corresponde *grosso modo* ao samba-choro e ao samba sincopado. Sua poética foi estudada por mim em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*; e em "Dicções malandras do samba" (In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001. p. 61-76).

período de sua "fixação", com uma safra de compositores de diversos estratos sociais, talvez com uma predominância de classe média e de semi-erudição apontada por José Ramos Tinhorão (1975, p. 149-155), como Noel Rosa, Ari Barroso, Lamartine Babo. Num segundo momento, do final dos 40 ao início dos 60, elaborou-se um estilo mais bem definido de samba-canção, com forte influência do bolero e da balada. É o samba "de fossa", com letras fortemente intimistas e sentimentais, muito praticado por compositoras e intérpretes femininas, como Maysa e Dolores Duran. Porém esse samba-canção dos anos 50, com seu feitio hibridizado de outros ritmos e vertentes poéticas, e seus autores em boa parte egressos das camadas médias da população, não é o que melhor se presta a uma investigação do lirismo de raiz popular e negra.

Meu recorte dará preferência a um terceiro grupo de compositores, representantes de um lirismo mais popular: Lupicínio Rodrigues, Cartola, Nelson Cavaquinho. É nas suas obras, ao lado das de Carlos Cachaça e Orestes Barbosa, que se concentra o único estudo abrangente que conheço sobre o assunto: *Samba-canção, fratura e paixão*, de Beatriz Borges (1982). No quadro mais restrito que é o do presente ensaio, escolho um foco singular de atenção: é o lirismo de Nelson Cavaquinho.

Sujeito lírico e cena social nos sambas de Nelson Cavaquinho

Algumas objeções poderiam ser feitas em relação a essa escolha. Uma delas é a de que Nelson não teria feito propriamente sambas-canções. A *Enciclopédia da música brasileira* (1977, p. 524-526), ao listar suas composições, classifica-as todas como simplesmente "sambas". Mas pelo mesmo critério, tampouco Cartola nos serviria, tendo composto, segundo a mesma publicação, apenas três "sambas-canções". Já vimos, entretanto, que a etiqueta atribuída à obra no momento de seu registro em disco não define necessariamente o feitio que tomará em sua circulação e recepção.

Também se poderia questionar o fato de que uma discussão relativa à poética do samba tenha como referência a figura de Nelson Cavaquinho, mais freqüentemente considerado como músico e intérprete, e não como autor dos textos de suas canções. Apesar de também ter composto sozinho, geralmente o fez em parceria, destacando-se como criador de melodias. Guilherme de Brito, por exemplo, seria mais responsável pelas letras. Acontece que a questão da parceria no samba é sempre delicada e sutil, e muitas vezes duvidosa. Não cabe discuti-la aqui. Basta lembrar que meu objetivo não é descrever a poética de Nelson em termos de uma individualidade autoral, mas usar sua obra para encetar uma abordagem, necessariamente parcial porém organicamente fundamentada, da expressão lírica e subjetiva no samba. Organicidade e coerência não faltam a essa obra, em que pese a variada colaboração com outros artistas.

Também deve-se levar em conta que a capacidade de amalgamar diversos estratos de sentidos e efeitos responde em parte pelo mistério de qualquer canção, quando a linguagem verbal incorpora a música e é por ela incorporada, concretizando-se ambas numa voz e numa imagem humanas – no caso, as de Nelson Cavaquinho. Vale lembrar o que disse Paul Zumthor (1993, p. 71) a respeito de toda poesia vocal: aqui o intérprete é uma espécie de autor empírico. O mesmo se dá na canção. Assim, apesar de ser principalmente apresentado pela historiografia do samba como músico, compositor e cantor, para seus ouvintes Nelson parece estar plenamente representado nas letras de suas canções.

Trabalhei com quarenta e dois sambas, lançados do início dos anos 40 a meados dos 70. A parceria com Guilherme de Brito, iniciada na década de 50, responde por dezessete composições.

Por sua própria organicidade e recorrência, a temática de Nelson é bastante conhecida. Um levantamento "estatístico" grosseiro no *corpus* confirma os temas dominantes, nesta ordem: amor e sofrimento por

amor, Deus e religiosidade, envelhecimento e morte. Também se destacam o apego à Mangueira e o valor da amizade e do companheirismo.

Porém, o que é mais recorrente do que qualquer desses assuntos é a presença de uma *ótica moral* presidindo à sua abordagem, uma perspectiva simultaneamente tributária da justiça divina, do *ethos* comunitário e do caráter individual. Essa perspectiva, e não o mero transbordamento emocional ou o trato deliberadamente estético da linguagem, é que vai dar ao sujeito seu perfil singular, sua nobreza. É por meio dela que ele realmente se afirma, se identifica.

Por isso, discordo das interpretações que, de modo generalizante, apontam no lirismo popular quer uma ingenuidade ou pureza rústica (como costumavam fazer os antigos folcloristas), quer uma contrafação do lirismo romântico da tradição escrita, sob o signo da sentimentalidade e do excesso, como propôs Beatriz Borges em *Samba-canção, fratura e paixão*. Não digo que não se encontrem no samba lírico, ou no samba-canção, traços de uma aspiração a falar bonito ou difícil (como quer Beatriz Borges, 1982, p. 49-93, secundada em parte por Luiz Tatit, 1996, p. 33). Também não posso negar que o samba-canção, nos anos 30 como nos anos 50, teve entre seus praticantes vários compositores de classe média e com formação musical (como aponta Tinhorão, 1975, p. 149). Mas penso que esses aspectos não são amplamente generalizáveis, e sobretudo que eles não fornecem o melhor acesso para o âmago dessa poética. Apesar de ensejarem algumas observações justas, falham em aplicar apressadamente ao objeto em questão um referencial e uma ótica que lhes são estranhos. Correm assim o risco de não perceber o que o objeto possa ter de *sujeito*: o que ele possa nos dizer de novo ou singular. Para atingir essa singularidade, preciso me deter no texto, explorar a espessura estruturada de sua linguagem.

Vou fazer isso destacando dois pontos.

Primeiro ponto: um dos traços que desde cedo serviram aos estudiosos da poesia para classificar-lhe o gênero foi a pessoa que preside ao discurso. O discurso lírico emanaria todo de uma mesma primeira pessoa; no drama, a voz caberia alternadamente aos vários personagens; na épica, a voz do narrador apresentaria os fatos, podendo ceder lugar à voz dos personagens. Enquanto "centramento" na primeira pessoa, o lirismo seria basicamente confissão, exposição anímica.

Porém, a dimensão moral que apontamos nos sambas de Nelson, na medida em que transcende a pura expansão emotiva para constituir um debate e uma reflexão, implica situar o sujeito no mundo. Necessita de uma cena social, pressupõe parceiros e interlocutores. A construção do protagonista se dá em relação aos perfis alheios, de antagonistas ou coadjuvantes, numa cena que às vezes é explicitamente vivenciada, como em *Notícia*,[5] outra vezes apenas evocada, como em *Ninho desfeito*.[6] Daí uma morfossintaxe discursiva que não se estrutura meramente como expansão da primeira pessoa, segundo o paradigma lírico mais estrito, mas opera com a segunda e a terceira pessoas, elementos do drama e da narrativa. As questões emocionais são assim discutidas à luz de uma socialização efetiva ou potencial da subjetividade:

> Vai antes que os vizinhos saibam [...]
> Antes que os outros me apontem
> Antes que eu morra de vergonha
> Se eu te perdoar (*Pecado*)

5 *Notícia*: "Já sei a notícia que vens me trazer / Os teus olhos só faltam dizer / É melhor eu me convencer / Guardei até onde eu pude guardar / O cigarro deixado em meu quarto / É da marca que fumas / Confessa a verdade / Não deves negar // Amigo como eu jamais encontrarás / Só desejo que vivas em paz / Com aquela que manchou meu nome / Vingança, meu amigo, eu não quero vingança / Os meus cabelos brancos me obrigam / A perdoar uma criança."

6 *Ninho desfeito*: "Vives no meu pensamento / Não esqueço um segundo de ti / É minha vida um tormento / Sofrimento igual nunca vi / Teu perfume ficou no meu leito / No meu peito ficou teu amor / Volta que um ninho desfeito / É uma casa onde mora a dor // Se batem na porta do meu triste lar / No peito o meu coração se agita / Abro, a esperança desfaz-se no ar / Por não encontrar por quem ele palpita [...]."

No mais das vezes, é nomeado o interlocutor: a mulher, o companheiro, o grupo social como um todo: "Mais uma vez venho a vocês / Pra confessar que nunca fui feliz..." (*Miragem*). Mas mesmo quando temos um monólogo do sujeito aparentemente isolado e só, sua voz se projeta sobre o pano de fundo de uma cena dramática e/ou narrativa. A própria solidão é encenada para uma platéia imaginária, como em *Luz negra*:

A luz negra de um destino cruel
Ilumina o teatro sem cor
Onde estou desempenhando o papel
De palhaço do amor
Sempre só...

Segundo ponto: toda discussão moral está em busca da verdade, de afirmar a verdade, e para isso procura uma retórica eficaz. Procura a palavra forte, a imagem de justo efeito. Ora, da imagística de Nelson Cavaquinho poderíamos dizer, junto com ele: "Os versos em Mangueira são modestos / Mas há sempre força de expressão..." (*Sempre Mangueira*). Do ponto de vista semântico, isto é, das figuras de sentido, da imagística lexical, o que se constata nessas letras não é nem excesso nem arremedo de requintes alheios. Ao contrário, observa-se uma economia bastante funcional da linguagem figurada, cultivando-se a metáfora consistente e produtiva, e não os tropos decorativos. Não há gordura ou desperdício imagístico, ao contrário. É como se o sentido, de tão econômico, procurasse alojar-se nos detalhes da realidade circundante, fazendo falar as pequenas coisas da vida, investindo objetos simples e convertendo-os em sugestões, símbolos, metáforas: "o cigarro deixado [no] quarto" (*Notícia*), "as badaladas do sino daquela igrejinha" (*Devia ser condenada*), as folhas caídas pelo chão (*Folhas secas*; *Folhas caídas*), as "rugas" (*Rugas*), as flores à beira do caminho por onde passa o poeta (*Eu e as flores*). E de cada sugestão, de cada imagem, ele tira o maior proveito semântico, desdobrando, a partir de um dado marco metafórico, a rede do sentido figurado ao longo de seqüências de versos, como em *Pecado*:

Vai antes que o sol transforme em pedra
O lamaçal que tu trouxeste
Para dentro do meu lar

Ou mesmo de canções inteiras, como em *A flor e o espinho*:

Tire o seu sorriso do caminho
Que eu quero passar com a minha dor
Hoje pra você eu sou espinho
Espinho não machuca a flor [...]

É no espelho que eu vejo a minha mágoa
A minha dor e os meus olhos rasos d'água
Eu na sua vida já fui uma flor
Hoje sou espinho em teu amor

No caso de *Folhas secas*, a imagem *double face* do título vai encorpando seu sentido ao longo do texto, numa dupla e complementar direção: por analogia metafórica com o sujeito que envelhece e se acaba, consumido pelo sol de cada dia, as folhas secas apontam para a finitude do indivíduo; por aproximação metonímica com "as folhas [...] caídas de uma mangueira", as mesmas folhas secas apontam para a sobrevivência do poeta na memória dos seus.

Quando eu piso em folhas secas
Caídas de uma Mangueira
Penso na minha escola
E nos poetas da minha Estação Primeira
Não sei quantas vezes
Subi o morro cantando
Sempre o sol me queimando
E assim vou me acabando

O apreço pela produtividade semântica das imagens dá corpo e coração a uma reflexão que não descura das práticas comunitárias nem das experiências pessoais, mas tenta abrangê-las numa

problemática única, espécie de contrato afetivo-social. Quando os sambas de Nelson falam de amor ou solidão, de companheirismo ou deslealdade, da morte ou da Mangueira, há um ponto de vista *ético* que atravessa os diversos temas, conferindo-lhes densidade e organicidade semânticas. Essa perspectiva manifesta-se insistentemente no tópico do *juízo* que se faz ou da *conduta* que se assume diante do sofrimento ou do erro alheios.

> Respeite a minha dor, não cante agora
> Perdi meu grande amor faz meia hora
> O seu gesto é muito feio
> Você deve respeitar o mal alheio... (*Luto*)

Interiormente, o sujeito é sustentado pela convicção da própria sinceridade e generosidade, méritos que lhe permitem contar com a justiça divina: "Minha honestidade vale ouro / Foi Deus quem me deu este tesouro" (*Minha honestidade vale ouro*); "Eu plantei o bem e vou colher o que mereço" (*O bem e o mal*). O problema não é com Deus, mas com o mundo, com a vida geralmente considerada como um vale de lágrimas: uma sucessão de erros e dores, em que o sujeito se apresenta sobretudo como um justo vitimado – pela mulher traidora, pelo companheiro desleal ou pela sociedade indiferente –, mas também como advogado e juiz complacente, ou, mais raramente, como pecador humano, demasiadamente humano.

Correlatamente, a postura ética suscita o problema dos graus e modos de exposição que o sujeito se permite fazer de sua intimidade afetiva. Aí se coloca de modo premente o dilema da dissociação entre identidade privada e pública, alma e *persona*, geralmente resultando na preservação, pelo silêncio, de uma dignidade sofrida – "Feliz aquele que sabe sofrer" (*Rugas*) –; mas também resvalando para o auto-sarcasmo, para a revelação da face quixotesca do "palhaço" (*Palhaço, Luz negra*), do "rei vadio" (*Rei vadio*) ou "rei vagabundo" (*Rei vagabundo*).

Oprimido pela falsidade ou pela incompreensão alheias, em primeira instância a atitude do sujeito é retrair-se, desconectar-se do mundo, dissimular a dor, refugiar-se no estoicismo ou no devaneio desencantado: "Não choro / Pra ninguém me ver sofrer de desgosto" (*Rugas*). Numa segunda instância, porém, reafirma-se a necessidade de conviver com o mundo, encontrar nele o seu lugar e exercer algum tipo de positividade.

> Quem vem ao mundo
> É para sofrer
> Uns fogem da vida
> Mas eu quero viver (*Deus não me esqueceu*)

A principal referência dessa positividade, o símbolo mais eficaz, a metáfora mais produtiva para significar a plenitude da subjetividade socializada, é a figura simultaneamente humana e divina do Cristo. O sofredor resignado se identifica com essa figura no sacrifício que o exalta; mas a convicção do próprio valor também o inspira a exercer a outra função do filho divino, que é redimir (e redimir-se) pelo perdão.

> Tu és igual a quem traiu Jesus na cela [...]
> Sou companheiro
> Não mereço ser trocado por dinheiro
> O remorso algum dia vem te procurar
> Serei teu amigo, hei de te perdoar (*Minha honestidade vale ouro*)

Esta é uma das maneiras pela qual o sujeito reconstrói seus laços com o mundo dos homens. A outra, que também compartilha algo com o estatuto do Criador, é ser poeta, é ser cantor, contribuir para a felicidade comum, para a grandeza da Mangueira, e assegurar assim o reconhecimento de sua própria grandeza.

> Sou um filho fiel
> À Mangueira eu tenho amor
> Foi a Mangueira que me deu apoio e fama
> Até hoje ela me ama (*Sempre Mangueira*)

Em Mangueira
Quando morre
Um poeta
Todos choram
Vivo feliz em Mangueira porque
Sei que alguém há de chorar quando eu morrer
(*Pranto de um poeta*)

Na doação do talento como na doação do perdão, há um sentido pedagógico, o valor do exemplo e a esperança na mútua redenção.

Ontem negaste a mão
Quando eu quis me levantar
Mas aprendeste a lição
E hoje estou pronto para te ajudar (*É tão triste cair*)

Guarda o teu egoísmo
Somente te aconselho
Eu te mostro porque
Para mim já serviu de espelho (*Folhas caídas*)

Por um lado, a visão de mundo representada nos sambas de Nelson é atravessada de maniqueísmo e conflito: há o sincero e o falso, a flor e o espinho, a luz e a treva, o bem e o mal. Por outro lado, uma possibilidade de ultrapassar o conflito maniqueísta é oferecida pelo desdobramento do *eu*, cuja matriz simbólica é a imagem recorrente do espelho. Essa perspectiva desdobrada abre espaço para uma efetiva expansão da subjetividade, reconectando-a às subjetividades alheias. Nesse quadro, o bem e o mal atenuam suas feições contrapostas e reencontra-se certa harmonia coadunada com a vontade divina.

Quem sou eu pra pensar só em mim? [...]
Não critico a ninguém
Sempre me achei feliz
Pois se eu erro também
Nunca posso ser juiz (*Lágrima sem júri*)

Mesmo tópicos como a morte e a velhice, que tanta lamentação provocam nos sambas de Nelson, podem ser revertidos em fatores de uma sabedoria magnânima:

> Vingança
> Meu amigo eu não quero vingança
> Os meus cabelos brancos me ensinam
> A perdoar uma criança (*Notícia*)

Vou concluir com uma comparação. Nos anos 20, mais ou menos na mesma época em que se esboçava no Brasil a linhagem do samba lírico e do samba-canção, o *blues* ascendia no cenário musical norte-americano. Segundo Carlos Calado (1990, p. 93), o *blues* constitui "o primeiro momento em que o negro se depara com a própria individualidade e projeta esse sentimento na música". Ele "instaura, antes de tudo, uma reflexão do *bluesman* consigo mesmo, um monólogo interior a respeito de sua condição humana".

Ora, o que se encontra nos sambas de Nelson, para além desse monólogo autocentrado, é uma espécie de *lirismo dialógico*, que se constrói sobre experiências e vicissitudes comuns, de modo que, nos momentos epifânicos, o insulamento e o maniqueísmo cedem lugar ao reconhecimento de uma comunidade humana irmanada na dor e na esperança: "Eu não sou o primeiro a sofrer por alguém" (*Visita triste*), declara o coração "amigo dos aflitos" (*Caridade*). Assim o poeta realiza a operação anímica que, segundo o filósofo, pode autenticar o sentido de sua poesia. Pois, como adverte Adorno (1983, p. 194), "só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade".

Se "a formação lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social" (id. ibid., p. 199), ou se a realidade social é "antitética" ao sujeito poético (id. ibid., p. 201), é justamente "em protesto" contra essa realidade que soam o poema, o samba,

a canção, enunciando "o sonho de um mundo em que seria diferente" (id. ibid., p. 195), rebatendo a negatividade pela afirmação de uma utopia solidária e universalmente humana:

O sol há de brilhar mais uma vez
A luz há de chegar aos corações
Do mal será queimada a semente
O amor será eterno novamente (*Juízo final*)

Cláudia Neiva de Matos é doutora em Letras, professora de Literatura Comparada e pesquisadora do CNPq. Estuda poéticas populares e vocais, abordando freqüentemente a estética da canção e as relações entre poesia, música e performance. É autora de títulos como: *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982); *A poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista* (Rio de Janeiro: Funarte; Editora da UFRJ, 1994); *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz* (co-org.) (Rio de Janeiro: 7Letras, 2001); "Poesia, canção e mídia: os especialistas em Letras e a Poesia que está no ar" (*Revista do Instituto de Letras da UFF*. Niterói: v.12, p.101-112, 2002; *O Balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura* (Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003); "Brazil's indigenous textualities" (In: *Literary Cultures of Latin America: a Comparative History*. Ed. New York: Oxford University Press, 2004). *Email*: <matosclaudia@alternex.com.br>.

Sambas de Nelson Cavaquinho citados[7]

LP *Nelson Cavaquinho*. Castelinho, 1970:
Caridade (1970), com Ermínio Vale.

LP *Nelson Cavaquinho*. Odeon, 1973:
É tão triste cair (s.d.);
Visita triste (1972), com Anatalício Silva e Guilherme de Brito.

LP *Nelson Cavaquinho*. Funarj/MIS/RCA Camden, 1986:
A flor e o espinho (1957), com Guilherme de Brito e Alcides Caminha;
Deus não me esqueceu (1969), com Ananias Silva e Armando Bispo;
Lágrima sem júri (1973), com Fernando Mauro;
Luto (1960), com Sebastião Nunes e Guilherme de Brito;
Notícia (1954), com Alcides Caminha e Nourival Bahia.

CD *Nelson Cavaquinho*. EMI, série "Raízes do samba", 1999:
A Mangueira me chama (1968), com Bernardo de Almeida Soares e José Ribeiro;
Eu e as flores (1968), com Jair do Cavaquinho;
Folhas caídas (1964), com César Brasil, por Odete Amaral;
Folhas secas (1973), com Guilherme de Brito, por Beth Carvalho;
Juízo final (1973), com Elcio Soares;
Luz negra (1966), com Amâncio Cardoso;
Miragem (1974), por Beth Carvalho;
O bem e o mal (1971), com Guilherme de Brito;
Palhaço (1952), com Oswaldo Martins e Washington Fernandes;
Pranto de poeta (1956), com Guilherme de Brito;
Rei vadio (1973), com Joaquim Vaz de Carvalho;
Rei vagabundo (1966), com José Ribeiro e Noel Silva;
Rugas (1946), com Ary Monteiro e Augusto Garcez;
Sempre Mangueira (1967), com Geraldo Queiroz.

CD *As flores em vida*. Eldorado, 1985:
Devia ser condenada (s.d.), com Cartola;
Minha honestidade vale ouro (s.d.);
Ninho desfeito (1970), com Wilson Canegal;
Pecado (1964), com Elísia Uchoa Barbosa, por Carlinhos Vergueiro.

7 A data entre parênteses, logo após o título da canção, é a do primeiro registro da obra. Em seguida, quando é o caso, são apontados os parceiros na composição e o intérprete da gravação, quando não se trata do próprio Nelson Cavaquinho. Ao fim de cada série de canções, vem a referência do disco (LP ou CD) utilizado.

Cláudia Neiva de Matos

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor et al. *Textos escolhidos*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208.

BORGES, Beatriz. *Samba-canção, fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR. São Paulo: Art, 1977.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1975.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Evocaciones de una era

Usos y desusos de la memoria en la construcción de la historia del rock en México*

Julia E. Palacios

La historia del rock en México, al igual que en muchos otros países de América Latina, se encuentra en proceso de construcción. En su fase actual, esta historia está pasando de la oralidad a la escritura. A diferencia de los múltiples volúmenes que se han escrito sobre la historia del rock en los países anglo parlantes, existe un rezago significativo en nuestros países, no sólo en lo que respecta a la historia del rock en particular, sino a la historia del espectáculo en general.

Las obras escritas sobre el tema son escasas. Además, las limitadas y ausentes fuentes escritas, documentales y audiovisuales, principalmente en los inicios del rock, dificultan su reconstrucción histórica. Por lo tanto, lo que ha prevalecido es el recuerdo, la anécdota, la evocación de una historia fragmentada, plagada de lugares comunes, llena de nostalgia, y narrada y transmitida básicamente de manera oral, por quienes fueron sus protagonistas. Es por ello que los testimonios orales de quienes participaron como actores directos en la construcción del rock en México, así como de las personas relacionadas con la época, constituyen una fuente de gran riqueza para la investigación acerca del tema. La memoria, aunque un arma de dos filos, es en este caso, un recurso imprescindible.

* El presente ensayo se desprende de mi tesis de Doctorado en Historia, "Mitos, sonidos y sentidos. Una historia de rock en México (1955-1965)". Universidad Iberoamericana, México, D.F., 2004.

En este sentido, la historia oral, busca aproximarse a los acontecimientos desde la manera en la que fueron percibidos directamente por sus protagonistas, lo cual ha tomado cada vez mayor importancia en la historia contemporánea. Como señala la historiadora Carmen Collado

> La historia oral es fundamental para el análisis de la época contemporánea cuando el investigador busca testimonios distintos a los que proporciona el material documental. Así, construye las vivencias y percepciones de actores sociales que, por distintas razones, no las consignan en forma escrita, o procesos que por su naturaleza tienen poca o nula presencia en los testimonios tradicionales (Collado, 1999, p. 14).

"Parece que fue ayer..."

La dificultad, y al mismo tiempo la ventaja de estudiar un tema de historia reciente, es que los protagonistas están vivos, así como una gran cantidad de personas que también vivieron en esa época. En el caso del rock en México, los hijos de quienes formaron parte de ese momento, a su vez están vivos y crecieron escuchando las canciones y las historias que sus padres tenían que contar. Así mismo, existen actualmente varias estaciones de radio que incluyen en su programación espacios dedicados a la nostalgia de lo que se consideran los grandes años del rock en México, esto es, de 1960 a 1965 aproximadamente. En ocasiones, los locutores son personas versadas en la materia, o que han ido aprendiendo acerca del tema a lo largo de los años. Estos programas especiales en la radio, son algunos de los pocos espacios en donde los protagonistas de la época encuentran cabida para ser entrevistados. Es ahí en donde narran sus historias y anécdotas, a la vez que responden a preguntas hechas por el conductor del programa o por el público admirador. A la vez, las llamadas del público, son frecuentemente de adultos que hacen evocaciones de una época en su vida que se recuerda con gran alegría: sus años de adolescencia. En este sentido, ya sea que se tenga algún fundamento histórico o documental que avale lo que se comenta, o bien, sin ello, por lo gene-

ral hay algo que se tiene que decir respecto al rock; ya sea lanzando un comentario al aire, aventurándose a un análisis repleto de lugares comunes, o bien, recordando al fenómeno desde una realidad particular, nostálgica y subjetiva.

En mi propia investigación acerca de los primeros años de la historia del rock en México, aproximadamente de 1955 a 1965, he tenido la oportunidad de entrevistar directamente a varios de los protagonistas de la escena del rock en este periodo, así como a personas que fueron jóvenes de aquella época. Indudablemente, la recopilación de testimonios orales, sumamente valiosos, tiene sus grandes ventajas, pero también limitaciones enormes que encontré a lo largo del camino. Mis hallazgos en esta experiencia de la reconstrucción de la historia del rock en México, específicamente en lo que respecta a los testimonios orales, son aplicables en muchos otros países del mundo. Incluso, puedo decir que con ciertos matices, seguramente también suceden en los países angloparlantes, a pesar de que cuentan con historias del rock serias y consistentemente escritas y documentadas.

Por una parte, es un hecho que una gran cantidad de personas opina sobre el rock. Desde hace cincuenta años, el rock ha permeado en general la vida cultural y específicamente musical, de la mayoría de los países del mundo, cuando menos, del mundo occidental. Rock, por otra parte, es una palabra que se sigue utilizando y se ha aplicado indiscriminadamente a diversos tipos de música a través de los años. Es un género que ha tenido derivaciones infinitas y que ha ido entretejiendo lo que en un momento fue una historia exclusivamente de jóvenes. Esto, actualmente se ha perdido; los rocanroleros de los años cincuenta siguen rocanroleando. Los rockeros de los sesenta y setenta, siguen también tocando. Los jóvenes de cada década lo han hecho de igual manera. Hoy día, el rock parece ser de todos, tanto de jóvenes como de adultos, aunque en sus orígenes realmente no lo fue así.

En lo particular, con el rock and roll en México y específicamente con sus protagonistas, sucede un proceso reflexivo sumamente interesante. De esta época inicial, no hay documentos video grabados, y si acaso, existen algunas películas que son poco accesibles y que tampoco se han comercializado en formato de video. Solamente algunas escenas fueron grabadas de los incipientes programas de televisión. Por tanto, ellos mismos no tienen la posibilidad de "re verse" en algún documento en movimiento, sino básicamente en imágenes fijas, en fotografías.

Lo mismo tiende a suceder con los registros de los orígenes del rock and roll en otras partes del mundo, incluso en los Estados Unidos. Esto es claro en los documentales sobre historia del rock que se han hecho, en los cuales se repiten siempre las mismas imágenes en movimiento. Por ejemplo, las escenas filmadas de la llegada de Bill Haley a Berlín, así como una de sus presentaciones en esa ciudad, o las de Los Beatles en The Cavern Club en Liverpool, son imágenes que se han visto prácticamente en todos los documentales, porque son las únicas que existen.

En un mundo contemporáneo en donde el video juega un papel fundamental, y en donde los registros video grabados se han convertido en práctica habitual, esta situación resulta peculiar por lo que respecta al recuerdo de la memoria visual. Dado que el rock en particular y la música popular en general, actualmente se conciben en gran medida a través de los videos, parece extraño hacer referencia a un rocanrolero que no tenga un videoclip o su equivalente, y que tampoco pueda verse a sí mismo en una imagen filmada o videograbada de su época.

Como comenté anteriormente, es en las películas juveniles de la época en donde sólo algunos protagonistas hacen su aparición, la cual resulta las más de las veces, breve. Por ejemplo, aparecen esporádicamente algunos grupos de rock que tocan incidentalmente en alguna

escena que así lo amerite, pero no necesariamente se les reconoce o identifica como parte fundamental de la trama. También hubo cantantes de moda que estuvieron en algunos papeles estelares, como por ejemplo Enrique Guzmán, César Costa, Alberto Vázquez y Angélica María, quienes actuaban y cantaban como parte de la trama del film. El éxito en la taquilla estaba garantizado porque se acudía a ver a los ídolos del momento

Por lo que respecta a la televisión, solamente existen contadas grabaciones. La videograbación es una tecnología que no fue utilizada antes de la segunda mitad de los años sesenta. Por ello, son muy pocas las imágenes de televisión que existen de los programas en donde actuaron los jóvenes intérpretes. Algunos programas de televisión fueron registrados con fotografías tomadas en los estudios; pero prácticamente no hay nada en movimiento o con audios.

Esto genera una especie de "ausencia de pruebas" que den testimonio de la existencia de los roqueros, lo cual por una parte contribuye a mitificar su pasado, pero también lo hace aparecer como poco trascendente ante la video mirada contemporánea. En ese tiempo, el éxito llegó de manera tan rápida y en cierto sentido efímera, que nadie tuvo, ni ellos mismos, el propósito de registrarse, de filmarse, de generar testimonios grabados para la posteridad. Además, la tecnología de grabación no era tan accesible como ahora. Y si bien las fotos fijas existen, tampoco son de acceso público y finalmente nadie las ve.

La realidad es que el rock en México, prácticamente desde sus inicios, ha sido relegado a un segundo plano y dista mucho de tener o de haber tenido el lugar privilegiado que tiene en otros países. Por ello, desafortunadamente las voces de los rocanroleros difícilmente han sido registradas. Su presencia actual en los medios, principalmente en las revistas de espectáculos o en la radio y la televisión es esporádica. Sus testimonios personales básicamente están consigna-

dos en la hemerografía de aquella época, o en breves entrevistas periodísticas actuales que responden fundamentalmente a intereses comerciales de los distintos medios, ya sea por la aparición de un nuevo disco, un concierto o un evento personal que puede resultar significativo en un momento determinado.

La ausencia de una historia o de registros históricos consistentes, imposibilita a los protagonistas de los inicios del rock en México, alcanzar una autodefinición y una auto ubicación dentro de la historia del país en general o del espectáculo en México en particular. Sin embargo, existe en ellos la certeza de que lo que hicieron fue sumamente importante, lo saben, pero la pobreza o falta de reconocimiento formal y extendida, no ayuda. Además, al contrastar su condición como pioneros del rock en México frente a sus pares en otras partes del mundo, se dificulta esta situación. En México no existe un Salón de la Fama del Rock and Roll, un Museo del Rock, o exhibiciones temporales de los pioneros del rock, que se presenten con cierta regularidad. El mismo Hard Rock Café, en sus diferentes locales en la república mexicana, exhibe objetos básicamente de músicos y cantantes extranjeros, de muy pocos mexicanos, y mucho menos de esa época. Además, los grupos de rock actuales, difícilmente reconocen a los primeros grupos mexicanos de rock como sus antecedentes o influencia. Su inspiración puede estar en The Cure, Peter Gabriel, Mötly Crue e incluso Bob Marley, pero no en los Teen Tops, Enrique Guzmán, Los Hooligans o los Locos del Ritmo.

Por añadidura, cuando fueron rocanroleros famosos, su tiempo sufrió una ruptura. La historia del rock en México quedó fracturada aproximadamente a mediados de los años sesenta, cuando menos en lo que respecta al apoyo de las compañías disqueras y a su difusión a través de los medios masivos. Una cantidad importante de cantantes y de grupos desaparecieron o se desintegraron, o bien se formaron otros grupos que cantarían rock en inglés en una línea alejada de lo que había sido el rock comercial hasta ese momento. Por una parte,

hubo menor difusión masiva, menos copias en español de las canciones originales en inglés y en otros idiomas, pero más producción original de autores mexicanos. La mayoría de estos nuevos grupos tuvieron fama en circuitos subterráneos y en espacios alejados del "mainstream" comercial. Debido a esta situación, es difícil ubicarlos (y ubicarse a sí mismos) dentro de un proceso de música continuo y lineal en función de una presencia significativa en los medios de comunicación. De igual manera, la mayoría de los protagonistas pioneros del rock en México, no permanecieron haciendo música, cuando menos como actividad central de vida, y quienes lo hicieron, lo hicieron por lo general en un medio adverso, anónimo, limitado o reprimido.

Indudablemente, la oportunidad de tener acceso a los protagonistas de la época, la gran mayoría vivos, contribuyó de manera fundamental para la reconstrucción del período. Sin embargo, la localización y el contacto concreto con varios de ellos, no fue tarea sencilla. Las ocupaciones personales y la disponibilidad de tiempo, constituyó uno de los problemas principales. Además, algunos resultaron prácticamente inaccesibles a causa de su posición o a la falta de interés por aquella etapa de su vida. Otros más, debido a que viven en precarias condiciones en la actualidad, es difícil entrevistarlos y hablar respecto a otros tiempos de sus vidas en los cuales tuvieron éxito.

"Yo estuve ahí..."

Es un hecho concreto, que más allá del reconocimiento que tengan en la actualidad, debido a la naturaleza de la actividad que tuvieron los protagonistas en los años sesenta en el mundo del espectáculo como estrellas, con dinero y con fama, hay una tendencia a mitificar lo que se recuerda. Además, frecuentemente, la memoria se construye en función de lo que se ha elaborado en torno al rock como mito central. De esta manera, las historias particulares, las biografías personales, al narrarse, presentan una inercia prácticamente espon-

tánea para hacerlas "coincidir" con una gran historia que ha sido básicamente construida en torno a ciertos mitos. Mitos que han resultado operativos y fundamentales para el rock en general y para la existencia de sus intérpretes, en lo particular.

Resulta claro que se han inventado muchas cosas, los mismos rocanroleros se contradicen, no se acuerdan, o tienen tergiversados los datos de lo que sucedió. La relación entre la mayoría de estos primeros protagonistas fue sumamente estrecha, para muchos, desde antes de haber grabado y más aún cuando ya estaban en plena fama haciendo presentaciones y giras en donde varios grupos y cantantes solistas coincidían habitualmente. Esta situación provocó una movilidad intensa de los miembros de un grupo a otro, o simplemente la salida permanente de alguna persona en un grupo y cuyo lugar tenía que ser ocupado por alguien más, manteniendo la relación estrecha y constante. De alguna manera, al ser un medio tan cerrado, aparentemente todos conocían las vidas de todos.

Además de ello y a pesar de que en última instancia todos tienden a conformarse conjuntamente con la construcción de la historia mitificada en general, cada uno de los rocanroleros tiene su propia versión de cómo sucedieron las cosas. En una especie de competencia por la autenticidad de los hechos, incontables veces escuché decir a uno y a otro que sólo él "tenía la verdad" y que los demás estaban "inventando" la historia.

Sin embargo, la historia del rock en México, más allá de estar "inventada" por algunos de sus protagonistas, ha sido aderezada con una serie de datos y situaciones que corresponden las más de las veces, de manera parcial, a la realidad. Esta situación es resultado, en gran medida, de la falta de información registrada sistemáticamente sobre el tema. La memoria, ha permanecido básicamente en la palabra hablada. Al no existir referentes escritos, hay mayor libertad para decir lo que sea y ajustarlo *ad casum*.

En este sentido, la confrontación de los diferentes testimonios orales entre ellos mismos, así como con la información de las fuentes primarias provenientes de los artículos o notas en periódicos y revistas, les traía de regreso la memoria concreta y con fechas específicas, de algún evento o situación que no alcanzaban a ubicar con precisión. Tarea compleja. Habiendo sido los pioneros de la historia del rock en México, ser parte del mito de los orígenes es fundamental. Por ello, y como ya lo he mencionado, la narración de su biografía ha sido auto construida en la medida en que tenga sentido con este mito. Es un hecho que a través de la historia del rock en los Estados Unidos y en otras partes del mundo, especialmente en Inglaterra, el papel de los protagonistas del rock como grandes ídolos, como figuras míticas, es determinante y a diferencia de lo que ha sucedido en México, ha sido registrado profusamente. Debido a esta situación, la manera como sucedieron los acontecimientos y el papel que cada uno de ellos jugó, cobra sentido no solamente para sus propias vidas, sino para la misma historia del rock.

El historiador oral Jean Peneff comenta al respecto:

> El elemento mítico en las historias de vida es el marco preestablecido dentro del cual los individuos explican su historia personal, el constructo mental, que, comenzando por el recuerdo de hechos individuales que de otra manera podrían aparecer como incoherentes y arbitrarios, los arregla y los interpreta y los convierte en eventos biográficos (Peneff, 1990, p. 36).

De igual manera, debido a que sus testimonios quedan enmarcados dentro de un tema que tiene múltiples consumidores y un público heterogéneo de seguidores, la construcción de la historia personal, en este caso como ídolos del rock, tiene que hacer sentido también ante las expectativas que se tienen pública y colectivamente de dicha historia. Expectativas, muchas veces marcadas por los parámetros de apreciación de los ídolos pioneros del rock

en los Estados Unidos e Inglaterra. Esta situación es fundamental, ya que como lo señala el historiador oral italiano Alessandro Portelli, "las fuentes orales no solamente nos dicen lo que las personas hicieron, sino lo que querían hacer, lo que creían que estaban haciendo y lo que ahora piensan que hicieron" (Portelli, 1998, p. 67).

Esto responde evidentemente a una necesidad urgente y actual de reconocimiento personal – intencional o no –, así como de preservar la memoria de lo que sucedió en ese tiempo, para poder darle un lugar de excepción. En gran medida, la misma falta de apoyo y la anulación comercial y difusión del rock en México por años, aunado al éxito actual de los jóvenes artistas, impide ver y recordar desde una perspectiva histórica, tanto la trascendencia y los logros, así como las carencias y frustraciones de lo que entonces aconteció.

Independientemente de lo que haya ocurrido concretamente en sus propias vidas, existe otro factor que me parece importante considerar y es lo que Peneff llama la "intoxicación de la memoria colectiva" (Peneff, 1990, p. 44) que se da por ejemplo a partir del cine, el cual en este caso es fundamental. En una época sin videoclips, el cine, y específicamente las películas de jóvenes, principalmente las norteamericanas, se convirtieron en el medio por excelencia, en donde se podían apreciar los modelos que se encontraban en proceso de construcción y que perfilaban los arquetipos juveniles que habrían de marcar a esa generación y las subsecuentes. Debido a ello, más allá de si realmente los jóvenes fueron o no así en la vida real, lo que se presentaba en las películas, lo que quedó consignado en las pantallas, constituye la expectativa que había de los jóvenes en esa época, y que ahora la memoria debe cumplir.

Es un hecho innegable, que estos jóvenes rocanroleros mexicanos tuvieron verdaderamente una vida excepcional en su momento. Por ello, la realidad, aquella realidad, no sólo puede ser re-

cordada como supuestamente sucedió, sino transformada, e incluso sublimada por sus protagonistas. En este caso, como señalaría el historiador oral Alessandro Portelli, "frecuentemente, estos individuos están completamente absortos con el evento histórico del que formaron parte, y su relato adquiere las cadencias y las palabras de lo *épico*" (Portelli, 1998, p. 70).

A lo largo de la investigación, resultó interesante corroborar la distorsión de varios testimonios, así como identificar aquellos eventos a los que se les estaba dando mayor peso y que constantemente eran repetidos y subrayados como parteaguas en alguna situación. Estos frecuentemente eran exaltados no sólo por los protagonistas directos, sino por otros que también se habían asumido como parte del mito, integrándolos a la vez en su propio imaginario. En este sentido, entiendo por imaginario, lo señalado por la historiadora oral Luisa Passerini, como "una mezcla de ideas e imágenes, diferenciadas de acuerdo a cada individuo particular, pero caracterizada por la recurrencia de temas" (Passerini, 1990, p. 54).

Y es la misma Passerini, quien ha desarrollado el sugerente concepto de mitobiografía, que en este caso, resulta más que pertinente. De hecho, me parece que esta situación prevalece y es aplicable en el medio del espectáculo en general y prácticamente en todo el mundo, principalmente cuando se trata de artistas que tuvieron mucho éxito en un momento dado y posteriormente dejaron de tenerlo. Ella señala que "el mito es por definición colectivo, compartido por muchos, súper-individual e intergeneracional, más allá de los límites de espacio y tiempo" (Passerini, 1990, p. 50).

Aquellos jóvenes vivieron, al igual que muchos otros en diferentes partes del mundo, un imaginario compartido, que además pusieron en práctica en sus propias vidas, convirtiéndose en protagonistas y a su vez en parte concreta de su propio mito. En el caso de los

pioneros del rock en México, al igual que probablemente sucedió en otros paises, los ídolos de los jóvenes eran jóvenes igual que ellos mismos. Había un referente directo a sus pares, a sus iguales. Los ídolos juveniles no eran ajenos a su propia realidad, sino que ellos mismos eran a su vez fanáticos e ídolos de otros fanáticos. Entre todos se conformaba la escena del rock. Así, siguiendo a Passerini, "las historias de vida pueden por lo tanto ser vistas como construcciones de mitobiografías solas, utilizando una selección de recursos, que incluye mitos, combinando lo nuevo y lo antiguo en expresiones únicas" (Passerini, 1990, p. 59). Y de hecho, continuando con la misma idea, como lo señalan Samuel y Thompson, toda historia de vida, "es en cierto sentido una mitología personal, una auto-justificación" (Samuel y Thompson, 1990, p. 10).

En este caso, los testimonios orales me permitieron tener un elemento más para la reconstrucción de toda una época, mitificada a su vez, entre otras cosas, por el cine, la prensa y la música misma.

Definitivamente, esta es una rica cualidad de los testimonios orales con la que no cuenta el testimonio escrito que aparece aparentemente estable e inmóvil ante el investigador. La fuente "viva" implica muchas cosas, entre las más importantes, la posibilidad de preguntar e interactuar con el entrevistado. Cabe señalar que la mayoría de los protagonistas no son ajenos al micrófono, ya que están y estaban acostumbrados a dar constantemente entrevistas a los medios de comunicación, pero en donde las respuestas eran repetitivas y por lo general estructuradas para tal fin. Una vez más, respuestas en torno a la reproducción del mito.

> En tales casos los recuentos míticos del pasado pueden evocar poderosamente las formas en las que la vida era experimentada y percibida. De esta manera, el mito puede llevarnos más cerca de los significados del pasado y ciertamente a la subjetividad, en lugar de a la descripción gruesa y la acumulación concienzuda del acontecimiento (Samuel y Thompson, 1990, p. 13).

No obstante, la realización de las entrevistas, fuera del contexto de una entrevista periodística, también permitió a muchos de ellos reflexionar y hacer conciencia acerca de su propia existencia como pioneros del rock. De allí surge la comparación de este tipo de narrativa con el psicoanálisis. Como la historiadora Graciela de Garay señala que

> de ahí que la evocación solicitada inicialmente por el entrevistador resulte, para el entrevistado, una especie de auto análisis, propicio para la elaboración de interpretaciones de su propia vida. En esa conversación, narrador y escucha negocian, desde distintos tiempos y puntos de vista, los sentidos individuales y colectivos del relato construido. Se trata entonces de un trabajo de introspección sin más freno que el que dicta la autocensura, e indispensable para la propia imagen que se proyecta y se guarda de sí mismo (Garay, 1997, p. 16).

Porque además de la conformación con el mito, es un hecho que debido a lo especialmente significativo que fue el tiempo del inicio del rock'n roll en México, así como el éxito impresionante que vivieron sus protagonistas, sus narraciones orales contienen una carga enorme de nostalgia, aunada con frecuencia a un gran resentimiento.

De esta manera, los testimonios orales están llenos de emoción, algunos con añoranza, otros con tristeza, otros con rencor, otros aferrándose a una realidad pasada que no quieren dejar ir y continúan viviendo actualmente del recuerdo de lo que fueron entonces. Otros, por lo contrario, tratan de tomar distancia y colocan al pasado como una experiencia significativa en sus vidas. Es un hecho que en un momento dado, la falta de apoyo al rocanrol, los abusos y explotaciones reales que varios de ellos padecieron, el sentirse desplazados o poco apreciados, así como su situación actual, ha sido la causa de una frustración enorme. Además, como ya lo mencioné, el hecho de contrastarse con los músicos actuales resulta también en muchos sentidos desalentador, pues ni siquiera se les reconoce su trabajo pionero. Todo ello provoca una gran carga emotiva que evidentemente impregna sus testimonios.

En este caso,

> lo que es realmente importante es que la memoria no es un depositario pasivo de hechos, sino un proceso activo de creación de significados. Por ello, la utilidad específica de las fuentes orales para el historiador yace, no tanto en su habilidad para preservar el pasado, sino en los cambios traídos por la memoria. [...] Cambios que hayan sucedido subsecuentemente en la conciencia subjetiva del narrador o en su posición socio económica, pueden afectar, si no el recuento mismo de eventos pasados, cuando menos la valoración y el "color" de la historia (Portelli, 1998, p. 69).

"Recuerdo yo muy bien, la noche en que bailé..."

¿Qué efectos se producen al recordar? Precisamente, a través de las entrevistas encontré, como lo sugerí anteriormente, que una de las características de la evocación del pasado es que todo mundo recuerda y cada quien propone su propia versión. A pesar de querer conformarse consciente o inconscientemente al mito del que fueron parte, cada quien afirma tener la verdad de "lo que sucedió".

Como también ya lo señalé, es frecuente encontrar que entre ellos mismos sostienen que nadie dice exactamente lo que pasó, sin embargo, es una realidad que existe una serie de historias en torno a la aparición, desarrollo y éxito de los grupos. Ante esto, ellos mismos son los que se encargan de preservar o desmitificar lo que dicen los otros y construir sus propias verdades. Así, cada uno defiende su papel protagónico en la historia, lo haya tenido o no.

Esta situación, resulta relativamente fácil de lograrse dado que en los grandes años del rock en México – entre 1960 y 1965 – había un gran contacto entre los grupos y cantantes, intercambio de sus miembros y apoyo de unos con otros. De ahí que se propició la construcción de una especie de red colectiva rocanrolera de la cual todos eran partícipes y que ha permitido a la vez, que cada uno de los

mismos rocanroleros encuentre su lugar en esta historia. De igual manera, la convivencia con otros rocanroleros de la época ha alimentado la memoria respecto a eventos que muchos ni siquiera vivieron, pero que han sido apropiados y asumidos como propios, permitiendo la construcción de sentido respecto a su biografía artística personal. Por ejemplo, es frecuente que alguien sostenga que estuvo en alguna grabación específica, cuando en realidad no fue así. Sin embargo, puede decirlo con certeza porque ha escuchado de sus colegas la narración de dicha grabación un sinnúmero de veces y la ha hecho propia, repitiéndola como tal, si es que es pertinente para la construcción del sentido de su propia historia. Esto es factible que suceda, y sucede, dada la rotación e intercambio de músicos y cantantes que hubo en los diferentes conjuntos.

De esta manera, diría Portelli, "la subjetividad es tanto un asunto de la historia como lo son los 'hechos' más visibles. Lo que los informantes creen es indudablemente un hecho histórico (esto es, el hecho de que lo creen), como lo que realmente sucedió" (Portelli, 1998, p. 67). El otro aspecto que me parece fundamental retomar es que dentro de esta construcción de su propia historia mitificada, por lo general lo que se dice es lo que deben de decir de acuerdo a una expectativa previa, independientemente de que el testimonio sea falso o esté distorsionado. Así, ellos mismos han construido entre realidades y mitos, su propia historia funcional. Si bien, esta "distorsión" del pasado es indudablemente un punto frágil en la consideración de los testimonios orales, en este caso, coincido con Alessandro Portelli que señala que "la importancia del testimonio oral puede que no esté en su adherencia al hecho, sino más bien en el distanciamiento de éste, conforme surge como imaginación, simbolismo y deseo" (Portelli, 1998, p. 68).

Otro de los problemas más significativos que encontré es que por lo general no recuerdan fechas de acontecimientos que supuestamente son importantes, por ejemplo, la fecha de la primera gra-

bación, del primer programa de radio, del primer programa de televisión, del ingreso a un grupo o de la separación de éste, etcétera. Las cosas se dieron de manera tan rápida en un contexto de modas y consumos desechables, que las fechas probablemente no tenían importancia. Todo estaba concentrado en el vertiginoso día a día del mundo del espectáculo. Es un hecho que no conservan fechas en alguna forma de registro escrito y el acontecer de los eventos frecuentemente lo tienen desordenado en la memoria.

Prácticamente la única otra fuente para contrastar los testimonios orales, como lo señalé más arriba, son las noticias en periódicos y revistas, que en ocasiones, tampoco correspondían a lo que realmente sucedió. Esto se debe a que se podía llegar a publicar información de boletines de prensa, enviados por ejemplo, por la oficina de prensa de alguna compañía disquera, sin que necesariamente lo planteado en el boletín se llegara a dar en la realidad, o a suceder exactamente como había quedado consignado en dicho documento.

En consecuencia, la historia del rock en México, su historia, se ve reducida a unos cuantos acontecimientos que se han preservado como significativos y que se han ordenado cronológicamente de una manera operativa, los cuales se han repetido incansablemente a través del tiempo. Me parece que esto puede suceder de esta manera, siguiendo lo que señala Alessandro Portelli, ya que los rocanroleros, en tanto "[...] narradores orales tienen dentro de su cultura ciertas ayudas a la memoria. Muchas historias han sido dichas una y otra vez, o discutidas con miembros de la comunidad; la narrativa formal incluso métrica, puede ayudar a preservar una versión textual del evento" (Portelli, 1998, p. 69).

La remembranza del pasado, como ya lo he mencionado, desde un presente en el cual el rock es atractivo, exitoso y comercialmente importante, provoca a su vez en los rocanroleros una rein-

terpretación de un pasado que necesariamente se mira con otros ojos. En este sentido, Luisa Passerini atinadamente sugiere "no utilizar los mitos del pasado para leer el presente, sino utilizar el presente con el objeto de reinterpretar los mitos" (Passerini, 1990, p. 60).

En síntesis, y parafraseando a los historiadores orales Raphael Samuel y Paul Thompson, los recuerdos de los rocanroleros me acercaron "al proceso de la construcción y transmisión mítica", en donde me fue posible "observar los desfases, omisiones y reinterpretaciones a través de las cuales los mitos en la memoria personal y colectiva, toman forma." Estos recuerdos, continúan los autores, deben ser vistos,

> no como una experiencia borrosa, como una masa desordenada de fragmentos, sino como relatos con forma en los cuales algunos incidentes eran dramatizados, otros contextualizados, e incluso otros cubiertos por el silencio, a través de un proceso de conformación narrativa en el cual tanto el consciente como el inconsciente, el mito y la realidad, jugaban partes significativas (Samuel y Thompson, 1990, p. 5).

Así, la historia del rock en México se convierte en un proceso de construcción permanente, a través de su sentido en el pasado y del sentido que conlleva en el presente. Desde un ejercicio de memoria, de revisión constante que pretende no olvidar, para rescatar – y construir – el recuerdo como práctica recurrente y volver una vez más, a producir sentidos. Finalmente, como ya lo decía la famosa canción de Dean Martin en 1955, "las memorias están hechas de esto..."

Julia E. Palacios es doctora en Historia por la Universidad Iberoamericana, con una investigación sobre la Historia del Rock en México entre 1955 y 1965. Es profesora en el Departamento de Comunicación en la Universidad Iberoamericana en el plantel Santa Fe de la Ciudad de México. Ha realizado investigaciones sobre la historia de la música popular y las historietas en el siglo XX, principalmente en los Estados Unidos y en México. Sus áreas de docencia e investigación actuales incluyen la historia de los medios, la historia del espectáculo y la cultura mediática. *E-mail*: <juliapalacios@hotmail.com>.

Referencias bibliográficas

COLLADO HERRERA, Ma. del Carmen. ¿Qué es la historia oral?. In: GARAY, Graciela de (Coordinadora). *La historia con micrófono: textos introductorios a la historia oral.* 1a. reimpresión. México: Instituto Mora, 1999. p. 13-32.

GARAY, Graciela de. La entrevista de historia de vida: construcción y lecturas. In: GARAY, Graciela de (Coordinadora). *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida.* México: Instituto Mora, CONACYT, 1997. p. 16-28.

PASSERINI, Luisa. Mythbiography in oral history. In: SAMUEL, Raphael; THOMPSON, Paul (Eds.). *The myths we live by.* Londres y Nueva York: Routledge, 1990. p. 49-66.

PENEFF, Jean. Myths in life histories. In: SAMUEL, Raphael; THOMPSON, Paul (Eds.). *The myths we live by.* Londres y Nueva York: Routledge, 1990. p. 36-47.

PORTELLI, Alessandro. What makes oral history different. In: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair (Eds.). *The oral history reader.* Londres y Nueva York: Routledge, 1998. p. 63-74.

SAMUEL, Raphael; THOMPSON, Paul (Eds.). *The myths we live by.* Londres y Nueva York: Routledge, 1990.

O nome, o olhar e a escuta da cidade

Memórias de ouvintes[1]

Simone Luci Pereira

Onde será que isso começa / A correnteza sem paragem / O viajar de uma viagem / A outra viagem que não cessa / Cheguei ao nome da cidade / Não a cidade mesma espessa / Rio que não é rio: imagens / Essa cidade me atravessa / Será que tudo me interessa / Cada coisa é demais e tantas / Quais eram as minhas esperanças / O que é ameaça e o que é promessa / Ruas voando sobre ruas / Letras demais, tudo mentindo / O Redentor, que horror! Que lindo! / Meninos maus, mulheres nuas / A gente chega sem chegar / Não há meada, é só o fio / Será que pra o meu próprio rio / Este rio é mais mar que o mar

O nome da cidade, Caetano Veloso[2]

Rio imagético, visto e interpretado por quem vive fora da cidade. O Rio dos cartões-postais, do cinema, da publicidade e das telenovelas. Cidade construída pela memória ou por narrativas alheias. Focos que avançam sobre seus detalhes, presenças, ausências e fragmentos estruturando um olhar atual que busca conhecer, por meio das memórias dos ouvintes da Bossa Nova, a cidade de outrora. Penetrar nesta cidade do passado é lidar com palimpsestos, camadas de sentido acumuladas e sobrepostas onde se confundem presente e passado, imaginação e

1 Este texto faz parte das reflexões elaboradas em minha tese de doutoramento (Pereira, 2004), que versou sobre os ouvintes da Bossa Nova nos anos 1950 e 1960, no Rio de Janeiro, em que se deu atenção à memória da escuta naquele tempo/espaço.

2 Canção gravada por Adriana Calcanhoto. CD *Senhas*. Columbia, 1992.

realidade, memórias próprias e memórias dos ouvintes, olhar de pertencimento e olhar de viajante. Um Rio visto por quem o conhece, mas não lhe pertence; reconhecendo ali configurações, questões, movimentos, ritmos, sociabilidades próprias, jeitos de ser, de viver, ler e escutar a cidade. Minhas imagens sonoras e visuais da cidade vão se misturando àquelas projetadas pelas memórias narradas. Um longe que é também muito perto, onde distanciamento e proximidade se confundem e se separam, voltando a se encontrar na experiência do estranhamento.

Cidade tantas vezes lembrada como local de boêmia e malandragem. Uma representação pautada num discurso que a encara como fragmentada em sua vida social, inventando-lhe personagens que seriam "símbolos" territorializados, fechados em bairros, ruas, bares, esquinas, trechos de praia. A produção discursiva sobre o Rio reproduz até hoje esta imagem fragmentada da ambiência urbana, conferindo perenidade e força normativa às imagens de cisão e polarização entre zona sul, zona norte e subúrbio. Uma distância que não é apenas geográfica, mas cultural.

Entretanto, a partir de um olhar e de uma escuta atenta, o que se pode perceber é um Rio de Janeiro também polifônico onde vozes, sotaques e sonoridades também se cruzam, justapondo-se numa multiplicidade de vozes que se encontram, contrastam e diferem, conformando uma prosódia peculiar. Uma polifonia musical dada pela Bossa Nova, pelo *funk*, pelo *charm*, pelo samba, pelo choro, pelo pagode, cada qual fruto de locais específicos do meio urbano, mas que já nascem híbridos, vindo a misturar-se ainda mais ao se encontrarem. Uma cidade para ser vista e ouvida, dona de nuanças e timbres próprios que se deslocam num tráfego incessante de significados, experiências e leituras. É desta cidade escutada e lembrada que tratamos. Uma cidade que suscita a idéia de encontro, com as misturas próprias ao meio urbano e aos rearranjos culturais que isto impõe. As experiências dos ouvintes da Bossa Nova nos anos 1950/60, feitas da montagem caleidoscópica que é

própria do viver urbano, compõem itinerários e sociabilidades que recusam uma linearidade e se mostram como uma edição de imagens, sonoridades, influências, tradições e choques que estruturam suas vidas.

Aspectos da história da cidade

É necessário lembrar alguns aspectos da história do Rio de Janeiro em suas transformações urbanas: a famosa "era dos melhoramentos" proposta e executada pelo prefeito Pereira Passos nos primeiros anos do século XX. Uma reformulação urbana pautada pela racionalidade do uso do espaço, bem como pela idéia de embelezamento estratégico que enobrecia as necessidades técnicas e sociais com fins estéticos traduzidos pela busca de uma planificação com abertura de largas avenidas, canalização de rios, desmonte de morros, destruição de cortiços e ruas estreitas numa proposta de remodelação urbana nos moldes europeus. Ao mesmo tempo, buscava também a normatização do espaço público, sua higienização de cunho não apenas médico-sanitarista, mas também social e racial, com a retirada de pobres e negros que por ele vagavam, prática que se ajustava aos anseios das elites no avanço do capitalismo nascente. Surgia uma outra cidade, onde novas intervenções conviviam com aspectos da cidade antiga, assim como antigos atores sociais (camadas baixas da população) modificaram-se em seu papel, mas continuariam presentes no novo cenário urbano. Começava a se desenhar a fisionomia da metrópole moderna cujo desenvolvimento se daria ao longo de todo o século (Pechman, 1994).

Essa "modernidade", na passagem do século XIX para o XX, tinha um certo caráter artificial, o que deixa clara a contradição entre processos modernizadores, com uso da técnica e de discursos que procuravam inserir o Brasil numa *belle époque*, e as reais condições econômicas e sociais limitadas dos países periféricos. Aliado a isso, havia uma fragilidade das relações e nexos entre o mundo das camadas populares e a ordem institucional política na

então capital da República, onde numerosas parcelas da população ficavam à margem de todo esse processo modernizador.

Até o final do século XIX, o espaço urbano residencial do Rio estava localizado entre alguns morros da zona central onde as camadas sociais conviviam – claro que não sem conflitos – diferenciando-se apenas no tipo de moradia. No entanto, após o início do século XX, a separação começa a se configurar, levando à formulação de mapas sociais demarcados a partir de áreas delimitadas (Farias, 2000). Em 1937, uma lei de zoneamento definiu áreas residenciais, industriais e comerciais, o que fez com que a zona sul se desenvolvesse, mas também sofresse os efeitos da especulação imobiliária crescente por conta da falta de uma política governamental mais séria que organizasse a ocupação da cidade. A distância da zona norte e dos subúrbios, estabelecidos ao longo das linhas ferroviárias da Central do Brasil e da Leopoldina, em relação ao Centro, constituiu a idéia de segregação que passou a povoar o imaginário carioca de que a cidade se organizava em territórios delimitados e com identidade própria.

Essa distância, provocada também pela própria geografia com sua cadeia de montanhas, fez com que surgissem, a partir da década de 40, subcentros urbanos especializados em funções comerciais e de serviço. O bairro de Copacabana tornou-se um desses subcentros, atraindo tanto habitantes de regiões próximas ainda em processo de desenvolvimento como, também, pessoas de outras áreas da cidade que ali foram trabalhar e morar. A expansão do bairro resultou num inchaço populacional que levou à substituição de pequenos prédios, construídos no final da década de 20 e no início da de 30, por edifícios de até doze pavimentos divididos em apartamentos pequenos, os conjugados.[3] Essa aglomeração deu origém à formação das primeiras

3 Recebe o nome de conjugado um apartamento de tamanho reduzido, em que não há separação entre sala, dormitório e cozinha.

ocupações dos morros da zona sul, saída encontrada por trabalhadores que precisavam ficar próximo de seu lugar de trabalho.

Imagens da cidade

Essa conformação de metrópole vivida pelo Rio de Janeiro na década de 50 é o texto que temos para ser lido/ouvido. Um texto com formas empíricas que se articulam na percepção da cidade como linguagem e comunicação, algo a ser lido/ouvido tanto em si mesmo quanto a partir das leituras/escutas de seus habitantes (os ouvintes da Bossa Nova), estruturando uma representação desse meio urbano, atualizando-o como enunciados e traçados que caracterizam os usos da cidade, a escuta desse meio urbano.

Os lugares são elementos que atuam direta e indiretamente na subjetividade dos indivíduos. A ligação do sujeito ao seu meio – que por sua vez é uma inscrição marcante nos imaginários sociais – coloca o espaço como peça importante na gama variada de agentes que postulam as experiências cotidianas, deixando de ser apenas mero pano de fundo. Mais do que falar em espaços ou em lugares, fala-se sobre o urbano. Podem-se perceber, na cidade, elementos físicos ou pontos marcantes que se tornaram referenciais comuns aos seus habitantes, os "espaços-sínteses" (Carvalho, 1994) de memória coletiva, elementos físicos de significações compartilhadas, topografias intimamente ligadas à vida das pessoas, algo que une vários indivíduos com experiências e memórias comuns. Constrói-se, assim, a idéia de legibilidade/audibilidade das cidades, como algo possível de ser decodificado por seus habitantes ou por seus visitantes, um espaço que existe como objeto da percepção dos sujeitos, impregnado de memórias e significações (Lynch, 1994).

A cidade, para além de sua existência material, é também produto das "imagens mentais" (Argan, 1992). Essas imagens se constituem

pela memória, pela tradição, pela história oficial, pela mídia, pelas artes, enfim, por meio das variadas formas pelas quais a imaginação social se alimenta, se sustenta e se transforma. Para além da importância do espaço físico na construção da experiência urbana, a Bossa Nova apresenta uma forte tendência em ressaltar a paisagem da cidade com seus elementos naturais ou pontos de referência. São canções de apelo fortemente imagético, com letras que evocam paisagens da cidade ou da natureza: as imagens urbanas cariocas. Há também, nessas músicas, a construção de experiências urbanas especificas nos locais da cidade, como a zona sul, o Corcovado e as praias, o que colabora para a recolocação no meio social desses espaços construidos pelas canções.

Vai-se elaborando a idéia de território (Rolnik, 1992) como um local vivenciado, um espaço construido contrapondo-se à noção de espaço dado, supondo um processo de constituição que inclui subjetividades e experiências no qual estão presentes significações, percepções e experiências, em que, por exemplo, uma rua, uma praia, um bar ou uma montanha tornam-se marcos e estão carregados de experiências, sentidos e memórias. O espaço urbano, além de sua existência material, é um sistema de representações a ser lido, apontando para a necessidade de entender a percepção dos processos de territorialização e reterritorialização do meio urbano e suas relações com a vida cotidiana dos sujeitos históricos.

As territorialidades do espaço urbano originam lugares sociais hibridos e, por vezes, efêmeros, uma vez que essas mesmas fronteiras simbólicas que separam a cidade – destacando lugares com diferentes práticas sociais e visões de mundo – colocam também esses territórios em contato, propiciando a formação de uma arquitetura de territórios como um grande mosaico de superposições e entrecruzamentos que, ao contrário de possuirem identidade única, assumem um caráter fluido, sem limites fixos e constantes, em que fronteiras movediças se interpene-

tram e se misturam, levando a uma flexibilização das categorias antropológicas como identidade, território, fronteira etc. (Arantes, 1994).

Configura-se um mapa da cidade como uma cartografia que é afetiva, levando em conta memórias, significações, identificações e sentidos atribuídos ao espaço urbano, presentes em suas paisagens naturais, nos prédios, ruas e monumentos. Uma interpretação que é fruto da cidade atual e das percepções construídas sobre ela, com suas complexidades e idiossincrasias, mas também com lembranças que recuperam, imaginam e constroem a cidade que se quer viver, conformada a partir da memória, seja a memória voluntária, seja a involuntária. Cidades reais e ideais que vão se misturando no presente, trazendo à tona construções da memória histórica e até da história oficial mas que, no entanto, vão permitindo interpretar fios do cotidiano desses ouvintes.

Nas muitas entrevistas com ouvintes da Bossa Nova, fomos adentrando em memórias diferenciadas daquilo que se ouvia, dos sons escutados, das experiências vividas, em que foi possível captar sensações e sentidos na construção da memória. Lugares que não mais existem, sons que também desapareceram: tudo isso a memória parece insistir em restituir. Buscas voluntárias de lembrar o passado, construir sentidos unívocos, que são a todo momento atravessadas pelo componente involuntário do lembrar, que desfaz as coerências estabelecidas.

Muitos memorialistas pertencem a um mesmo grupo, convivem há muitos anos nos mesmos espaços da cidade, têm idades equivalentes. Suas lembranças em muitos aspectos apóiam-se mutuamente; a memória pessoal mostra-se vinculada à memória do grupo, dificultando a tarefa de definir onde acaba uma e começa a outra. Porém, as memórias caminham por trilhas diferentes: para uns, Ipanema é o bairro bucólico da infância, uma espécie de paraíso perdido, onde se escutava o som do mar, dos rios, dos peixes, das brincadeiras e vozes

infantis; para outros, o mesmo bairro é a topografia da juventude e de suas liberalidades nos anos 1960, com seus sons dissonantes, estridentes, desafiadores, rebeldes. Essa cidade do passado, quando voluntariamente buscada, suscita memórias de escutas diferenciadas que guardam relações com o presente de cada um.

Vai-se adentrando numa memória dos locais vividos e repletos de experiências que, no movimento dessa memória, edifica paisagens urbanas ideais, onde os limites entre real e o que é imaginado são frágeis e tênues. Essas são cidades da memória, em que jovens dos anos 1950 e 1960, rememorando sua cidade nos dias atuais, dão pistas sobre um ideário carioca que parecia existir à época e que se perpetua na atualidade como uma espécie de sentimento nostálgico. Para muitos, o Rio daquele momento é lembrado como ideal, perfeito, no qual se vivia tranqüilamente, sem a agitação dos tempos de hoje e sem aspectos dissonantes. Uma certa construção imaginária da cidade onde a memória constrói sentidos e organiza os tempos passados. Porém, essa cidade do Rio de Janeiro, nos anos 50, já não era tão harmoniosa e unívoca como insistem as reminiscências. Na imprensa da época, matérias apresentavam suas mazelas e problemas. Numa delas,[4] vemos uma crítica aos problemas da cidade, considerações acerca de seu desenvolvimento urbano desordenado, com reformas inacabadas, habitações precárias e serviços públicos mal realizados. São apresentados elementos que dão conta de uma cidade que já começava a viver as conseqüências de um desenvolvimento acelerado e desordenado, em que aspectos negativos característicos da vida nas metrópoles já podem ser pressentidos. Poderíamos até argumentar que os aspectos negativos do desenvolvimento acelerado por que passava a cidade naquele momento eram restritos à região central ou aos subúrbios, estando a zona sul excluída desse processo. No entan-

4 Revista *Manchete*, 19/09/1959.

to, em contraposição a essa imagem, um artigo da imprensa afirmava que "ao longo da mais famosa avenida da América do Sul, apenas 30 casas ainda resistem aos arranha-céus..."[5]

Surge assim uma idéia de cidade em franco desenvolvimento, metrópole moderna e verticalizada, em que mesmo o bairro de Copacabana, tão cristalizado nas memorias, não escapa a esse processo. A metrópole crescendo nesse ritmo passa a viver com novos problemas, entre eles, como mostra a reportagem, a "socialização da praia" e o desejo de preservação das pessoas de alto poder aquisitivo (os "caixas-altas") no bairro, moradores das últimas mansões da Avenida Atlântica, evitando sua invasão pelas camadas mais baixas da sociedade, que começavam a ocupar seus inúmeros conjugados. "A partir dos anos 40 e 50, a intensa propaganda em torno do bairro [de Copacabana] – onde ressaltava-se a praia, o lazer, os serviços, as facilidades, o *status* – levam a um crescimento desordenado, com problemas de circulação, superpovoamento, higiene" (Velho, 1972). Um bairro que, já naquela época, começava a entrar num processo de decadência, superpovoado e com precárias condições de habitação e serviços não condiz com o paraiso perdido das memórias.[6]

Nas análises já feitas sobre o movimento musical da Bossa Nova, as referências ao Rio de Janeiro e a seus lugares específicos são recorrentes. Essas construções demarcam um olhar que se constrói não apenas nas imagens visuais da cidade, mas também em "trilhas

5 "Onde só os caixas-altas [pessoas de alto poder aquisitivo] moram em casas baixas." Revista *Manchete*, 05/09/1959.

6 No final dos anos 40 e durante a década de 50, Copacabana passou por um intenso crescimento demográfico. Muitos se deslocavam de casas grandes e com jardins e se transferiam para Copacabana. Esse movimento de migração interna fez com que o bairro passasse de 74.133 habitantes em 1940 para 129.249 em 1950, um salto de 74%, numa única década. Em 1959, sua população já era calculada em 300.000 habitantes. A vida noturna, movimentada por bares, restaurantes, hotéis e boates, espalhava-se pelas ruas do bairro, apesar de se concentrar principalmente na avenida da praia, a Avenida Atlântica, e em suas ruas transversais.

sonoras". As canções, muitas vezes, trazem referências não só a uma vivência carioca, um jeito de ser, um estilo de vida próprios ao Rio, como também fazem alusões claras a lugares e paisagens, construindo referenciais, que denotam uma imagem da cidade até hoje. Paisagens visuais e sonoras sobrepondo-se num texto que vai sendo lido, escutado e decodificado de diversas maneiras. Criam-se vínculos afetivos, pontos de identificação que se tornam referência comum a um sem-número de pessoas. Esses pontos de referência e de identificação sublinham aspectos das formas de perceber a cidade que entravam em jogo nas décadas de 1950 e 1960.

Essa forte tendência em evocar a natureza torna-se curiosa numa cidade onde a paisagem natural está tão próxima, tão presente, e pode levar a uma leitura de que, apesar dessa proximidade, paira no ar uma sensação de perda, um sentimento de que a vida moderna com seu turbilhão roubava o tempo de olhar, escutar, perceber a natureza de modo a senti-la como marca presente, tornando-se necessário falar explicitamente sobre ela. Canções como *Samba do avião* [7] e *Corcovado* [8], entre tantas outras, deixam clara a inspiração da natureza carioca na Bossa Nova. O campo sonoro mostra-se como sendo um meio propício para a realização das necessidades de materialização ou corporificação das idéias e dos sentimentos. Poéticas que, construindo personagens e objetos valorativos – no caso, a cidade do Rio de Janeiro e suas paisagens –, ajudam a reiterar sujeitos ou lugares que ganham valor sentimental.

Mas é importante perceber que a função de falar sobre esses pontos marcantes da cidade mostra-se como tarefa do narrador poeta, do artista, pois em grande parte das memórias dos ouvintes

7 Canção composta por Tom Jobim, com Os Cariocas. LP *A bossa dos Cariocas*. Philips, 1962.

8 Canção composta por Tom Jobim, com João Gilberto. LP *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon, 1959.

analisadas não aparecem explicitamente as referências aos locais da cidade, como aparecem com tanta freqüência nas músicas. Os ouvintes, quando falam da cidade, lembram-se das experiências ali vividas, dos lugares freqüentados, dos hábitos de lazer, permitindo que se encontrem nas entrelinhas os pontos marcantes, as imagens da cidade, as formas de apropriação do espaço muitas vezes desviantes e a relação com a paisagem natural em meio à metrópole. No entanto, não parece que esses pontos marcantes não lhes fossem importantes e referenciais, mas esse não-dito das memórias dá pistas para que se compreenda como estão introjetados na paisagem afetiva, mental ou imaginária da cidade, de tal modo que se tornam desnecessárias as referências explícitas. Para quem vive ali, esses marcos fazem parte da paisagem cotidiana tal qual um prédio, uma praça, causando impacto muito mais ao que vem de fora, ao estrangeiro – algo que o narrador da canção parecia estar se tornando. A canção *Samba do avião*, narrando com tanta emoção a cidade, com toda a sua atmosfera de sonho e fantasia, a representação do Rio de Janeiro como um local idílico e acima das questões terrenas, não se efetivava da mesma maneira entre os ouvintes. Um silêncio imensamente revelador presente nessas memórias, apontando para o fato de que, embora a memória histórica sobre a cidade tenha escolhido esses seus marcos como elementos do "cartão-postal", para seus habitantes eles se mostram fundadores, mas numa outra ordem, como paisagem interiorizada dispensando referências.

No depoimento de uma das memorialistas entrevistadas para esta pesquisa, percebemos que há uma escuta da Bossa Nova diferente, fixada de maneira também diversa na memória construída hoje. Dinah nasceu no interior do Estado do Rio de Janeiro, tendo mudado para um subúrbio da capital em 1960, onde trabalhava e morava. Após casar-se, em 1962, deixou de trabalhar para se dedicar à vida doméstica, indo morar na Ilha do Governador, onde está até hoje. Quando perguntada sobre as músicas que ouvia na juventude, ela se recorda

de famosos "cantores do rádio" como Emilinha e Cauby Peixoto, mas também da Bossa Nova. No entanto, tem dificuldade em se lembrar do nome ou da letra de uma canção, recordando-se mais facilmente da melodia. Após algum esforço, lembra-se de que a neta de 13 anos comprou-lhe um CD de Bossa Nova, ouvindo-o sempre com ela, e então recorda-se das músicas de que mais gosta e que mais lhe fazem sentido, como *Copacabana*,[9] *Samba do avião*, *Valsa de uma cidade*[10] e outras que trazem imagens explícitas da zona sul.

Interessante notar que Dinah não viveu na zona sul, tendo ido até lá, segundo ela, umas poucas vezes, apenas para ir à praia, pois não gosta dali, acha que "tem muita gente", "não se sente à vontade". Ela conta que jamais foi ao Cristo Redentor ou ao Pão de Açúcar. Essa sua experiência, evocada por suas memórias, permite interpretar o motivo de falar e se lembrar apenas das canções que contêm marcos da cidade. Para ela, a zona sul não é o local de suas experiências concretas, lhe pertence apenas em seu imaginário. Ela recorda ainda que sabia da zona sul muito mais pelas revistas e pelo rádio do que pessoalmente. No entanto, o desconhecimento da região não a impede de gostar ou ter gostado da Bossa Nova. Aquela imagem evocada, trazida com a escuta, adquiria sentido na sua vida doméstica, circunscrita ao ambiente privado.

O Corcovado e o Cristo Redentor podem ser notados em outras canções da Bossa Nova, assumindo definitivamente um papel de distinção dentro da cidade. Escutando a canção *Corcovado*, percebemos como a sua estruturação e a sua gravação (no que se assemelha a outras canções da Bossa Nova) colaboram para um

9 Canção composta por Braguinha e Alberto Ribeiro, com Dick Farney. CD *O começo*. Phonodisc, 1988 (grav. 1944-1952).

10 Canção composta por Ismael Netto e Antônio Maria, com Lúcio Alves. LP *A voz de Lúcio Alves*. Fontana, 1981 (grav. 1960).

efeito mais enxuto, nas notas, na reverberação, na voz do intérprete etc.[11] Este conjunto colabora na descrição de um local perfeito onde se desenrola a felicidade cantada, com o "cantinho", o "violão", a "canção", o "tempo pra sonhar", enfim, os elementos essenciais para uma vida recolhida da agitação das ruas e do turbilhão de acontecimentos. Fica aí a própria característica de muitos músicos bossa-novistas de comporem melodias pouco alteradas, com motivos recorrentes, mas em que a harmonia bastante modificada vai modulando a condução da melodia, sugerindo, mesmo em frases idênticas, um outro rumo, uma outra direção ou sentido, rompendo sua previsibilidade (Gava, 2003). Uma economia de notas entoadas que reiteram uma idéia de simplicidade numa sociedade que já se encontrava bastante complexa.

O Corcovado passa a ser um lugar de percursos de sentimentos. Para alguns depoentes, moradores da zona sul, ter como paisagem diante da janela o Cristo, por exemplo, o Pão de Açúcar ou a Lagoa é algo que permite uma relação diferenciada com a cidade e a garantia de que não irão "perder essa imagem" por conta da proibição de novas construções na região, traz-lhes uma felicidade e uma sensação de paz que é alimentada diariamente pela possibilidade de "olhar para eles ao tomar café da manhã" ou poder "despedir-se à noite". Essa paisagem, que lhes traz sensações do passado representadas permanentemente no imaginário nacional e até internacional, coloca-se como uma forma de compensar os males da modernidade.

11 Em uma época em que as tecnologias que permitiam maior fidelidade sonora já chegavam ao Brasil, mas ainda eram insuficientes para a reprodução de sonoridades mais complexas, a gravação dirigida pela dupla Tom Jobim e João Gilberto tinha o cuidado de valer-se de acordes dissonantes e complexos sem tantas notas, o que, num sistema de baixa fidelidade, poderia soar como um borrão de notas, pelo excessivo batimento de freqüências juntas, impossibilitando uma escuta global. A simplificação da sonoridade com uma voz sem efeitos, quase numa entoação da fala acompanhada por um violão acústico também em baixo volume, constituindo entre si uma mesma fonte sonora captada pelos microfones e amplificada na medida certa, sem concorrerem entre si, favorecia essa intenção

A monumentalidade (Pechman, 1994) da cidade não é vista apenas nos lugares onde há imponência arquitetônica ou por onde circulam turistas (embora, no caso dos símbolos da cidade do Rio de Janeiro, também ocorram esses fenômenos), mas também nos lugares de referência comum, locais impregnados das memórias dos citadinos e que se atrelam à vida cotidiana da cidade. Dentre os aspectos da vida urbana, de uma experiência carioca representada pela Bossa Nova, é possível identificar elementos físicos perceptíveis como parte dos imaginários sociais dos sujeitos que os contextualizam e conferem-lhes historicidade, tornando-se referências, elementos estruturantes de identidade e de memória. No momento em que esse marco se liga ao cotidiano e às experiências individuais e coletivas, o seu valor como elemento marcante aumenta.

Essas referências urbanas ajudam a conformar uma certa imagem da cidade para os que não a conhecem ou não a conheciam. Entre os ouvintes que na época analisada não viviam no Rio de Janeiro, mas em outros locais do país e até do mundo, a escuta da Bossa Nova e suas referências à cidade ajudavam a conformar uma idéia urbana que se perpetuava, marcava e ainda marca as experiências cotidianas na construção de suas memórias. Márcia nasceu e viveu até os 23 anos em Natal (RN), onde se casou e teve seus dois filhos, tendo mudado para o Rio após sua separação, no final da década de 1960. Segundo narra, a Bossa Nova era muito ouvida em Natal por ela e por seus amigos que compravam discos e ajudavam a difundir a música nas rádios, pois aquela cidade e aquele "mundo" trazidos pelas canções expressavam, segundo ela, uma "nova vida". Também Massimo, que é italiano e se divide entre a Itália e o Brasil desde a década de 1980, conta que ouviu Bossa Nova pela primeira vez em 1965, num colégio onde estudava na Suíça, tendo ficado encantado com aquela musicalidade que para ele representava algo de novo, a paz, a alegria e a descontração que queria para sua vida. Apesar de não saber português, o que impossibilitava o entendimento da poesia, Massimo atri-

buía sentidos à música apenas pelos sons. A partir daí, todo o seu imaginário sobre a cidade e o país foram se forjando, sendo, de acordo com ele, um dos motivos que o trouxeram a morar no Brasil.

É possível perceber também a efetivação de alguns limites da cidade, configurados de forma diferente para os diversos grupos que vivem nela. Esses limites constroem certas fronteiras, delimitando espaços e territórios que podem se tornar lugares carregados de memória e sentidos como elementos organizadores da imagem da cidade e do vivenciar urbano. A cadeia montanhosa que separa o Rio de Janeiro entre zona sul e zona norte configura-se como um limite natural entre as partes da cidade. A zona sul está comprimida entre o mar e as montanhas, num espaço que permite um intenso contato com a natureza, conformando uma idéia de cidade norteada pelos limites que o meio urbano possui, sejam eles naturais – embora essa cadeia de montanhas realmente "separe" os variados espaços – ou não. Nisso articula-se uma questão já apontada que se refere a uma construção histórica de cidade fragmentada, com locais isolados e polarizados, onde a zona sul, a zona norte e o subúrbio constituem mundos diferentes e sem pontos de contato, em que os costumes, maneiras de viver também se encontram diferenciados (Farias, 2000).

Outro memorialista ouvinte da Bossa Nova, Carlos Alberto, fala da juventude vivida no bairro da Tijuca, localizado na zona norte, construindo sua memória em torno do fato de que lá também se ouvia Bossa Nova. Segundo ele, o bairro tinha ainda uma tradição de movimentos juvenis musicais e foi o local onde organizou-se o primeiro fã-clube brasileiro de Frank Sinatra. Os jovens dali estariam ligados à música "moderna" e não à seresta, como muitas vezes foi dito, relata Carlos Alberto, construindo no presente uma identidade do "jovem tijucano muito afeito" à poesia e inspirado na música de qualidade que ouvia e da qual gostava. Ele lembra que Tom Jobim não era tão admirado por ele e por seus amigos quanto os mais jovens e modernos, como Carli-

nhos Lyra e Baden Powell. Ao fazer essa afirmação, ele busca ressaltar a vinculação que tinham com tudo o que era lançado do lado de lá das montanhas, na zona sul. No entanto, é possível interpretar que esses artistas citados eram muito apreciados e ficaram fixados na memória por terem sido parceiros de Vinicius de Moraes, com o qual realmente tinham mais identificação. Sua lembrança de Vinicius de Moraes aparece associada à idéia de que a única coisa que o diferenciava do ouvinte da zona sul era o fato de ele e seus colegas da zona norte não terem proximidade aos lugares e paisagens da zona sul, o que, na sua construção memorial, não era um problema; ao contrário, tornava a sua escuta ainda mais legítima, uma vez que fazia da música não apenas uma moldura para uma atmosfera em que já vivia, mas sim um todo, uma obra completa por si só.

É possível identificar nessa construção memorialística a imagem de uma cidade cindida que se reunia por meio das canções que vinham da zona sul. Mas é por meio da memória involuntária que é possível perceber a idéia existente até hoje de que a zona norte é uma outra cidade. Segundo Carlos Alberto, "Arpoador", "Castelinho" (locais da zona sul) eram as "palavras mágicas" que acionavam a imaginação, a narração alegórica de lugares especiais, vinculados pela memória à Bossa Nova. O memorialista e seus amigos ficavam encantados com um colega que tivesse ido à praia e assim iam compondo um mapa imaginário com pontos marcantes, identificados não por uma experiência concreta, mas pela imaginação de que aqueles eram os locais da modernidade, da bela paisagem visual e da Bossa Nova. É possível perceber – por meio de fontes diversas – que a Bossa Nova era ouvida e gerava escutas, adquirindo sentido também para os que não eram da zona sul. Essa construção feita por quem viveu essa experiência dessa maneira específica sugere pistas das ambigüidades reveladas nessas memórias. De um lado, há uma lembrança daquilo que se escutava e do que se apreciava; de outro, se justificam as diferenças entre as áreas da cidade, como também a própria legitimidade de uma escuta distante da paisagem e am-

biência evocada e vivida pelos autores da Bossa Nova. O que se apresenta aqui é que a escuta também gera sentidos, muitas vezes diversos aos propostos na composição, produzindo em seus ouvintes, por exemplo, outras noções de cidade, paisagem e beleza natural.

A questão da "paisagem" evocada por Carlos Alberto é significativa: ele estaria se referindo à paisagem visual, mas é possível pensar também na paisagem sonora do lugar onde esses ouvintes da Tijuca viviam, como menos ruidosa sem os sons da modernidade, mas preenchida pelos sons da natureza, o que poderia levar uma espécie de identificação com aquelas canções que tanto falavam da natureza. A montagem desse mosaico como um jogo de espelhos ou um quebra-cabeças da trama memorial, em que a memória voluntária, os esquecimentos e a memória involuntária permitem associações inesperadas, vai compondo os traços de uma imagem de cidade construída entre a juventude da zona norte no início da década de 60.

Débora, também moradora da Tijuca na época, apresenta outras questões. Em seu depoimento, as diferenças em relação à zona sul são mais suaves do que as relacionadas por Carlos Alberto. Para ela, a Tijuca era cosmopolita e abastada, com cinemas, restaurantes e clubes além de montanhas e da mata da floresta. No entanto, Débora deixa entrever, em outras passagens de seu depoimento, o quanto vivia muito pouco na Tijuca e muito mais na zona sul, onde moravam seus amigos, e também no Centro da cidade. Hoje ela é artista plástica e mora na Lagoa. No início dos anos 60, estudava artes plásticas na Faculdade de Belas-Artes, na Cinelândia, convivendo com artistas, intelectuais e músicos, estruturando sua experiência na cidade pelos trajetos que fazia nas ruas, pelos *vernissages* e sessões de cinema europeu, além dos encontros nos bares de Copacabana, o que lhe permitia uma experiência urbana mais cosmopolita. O fato de sua vida não ficar circunscrita à Tijuca e à zona norte pode ser visto como uma explicação para a dissonância entre seu discurso e o de Carlos Alberto.

O mar e a praia são outra presença constante na Bossa Nova. O loteamento, a partir do final do século XIX, das antigas fazendas e chácaras da orla litorânea (onde hoje se localizam Copacabana, Ipanema, Leblon) fez com que estes locais, principalmente Copacabana, começassem a ser ocupados por casas de fins de semana e de veraneio, onde se organizavam piqueniques e se podia desfrutar de outras formas de lazer. Paulatinamente, a ida à praia transformou-se em um "sucesso crescentemente popular". A partir dos anos 1940/50, a ida à praia tornou-se uma prática comum entre os cariocas. O local tornou-se propício para a prática esportiva, para atividades de lazer e de convívio pessoal, passando a ser ocupado por jovens que caminhavam, tomavam sol, nadavam ou jogavam vôlei, futebol, peteca ou frescobol (Berger, 1959).

Muitos ouvintes recordam-se do cotidiano vivido tantas vezes na praia, com a família primeiro, depois com os amigos. O local era ponto de encontro para namoros, conversas ou palco de discussões políticas e ideológicas; jovens das camadas médias da zona sul e também de outras áreas freqüentavam-no intensamente. Letras de canções também referendam esse local (como a garota de Ipanema e a Teresa disputada no Leblon),[12] constituídas no ambiente praieiro, destacadas por seu charme, beleza, mas também por seu corpo dourado, bronzeado pelo sol das praias cariocas. A praia, enfim, constitui-se como um local que guarda parte das referências urbanas dos ouvintes da Bossa Nova, um local que faz parte de suas experiências e memórias comuns. A praia e suas representações estão presentes não só nas letras das canções, mas também na paisagem sonora que a Bossa Nova ajuda a construir com ritmos cadenciados, melodias, harmonias dissonantes, formas de cantar, *performances* mais intimistas e em

12 Respectivamente *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, com Os Cariocas. LP *A bossa dos Cariocas*. Philips, 1963; e *Teresa da praia*, de Tom Jobim e Billy Blanco, com Dick Farney e Lúcio Alves. Compacto *Teresa da praia*. Continental, 1954.

baixo volume, evocando imagens mentais auditivas e visuais que configuram esse local da paisagem natural.

Percebemos um processo dinâmico de transformação da experiência urbana privada na mesma medida em que a cidade também se modificava. A metrópole transformava-se juntamente com as formas de encará-la, senti-la e vivenciá-la. O aumento da densidade da população, a aglomeração, os problemas urbanos começam a se fazer sentir ao mesmo tempo que as formas de moradia apresentam-se também diferentemente. Concomitantemente ao estabelecimento da urbanização e do cosmopolitismo, os indivíduos da cidade passam a procurar cada vez mais uma ligação com a natureza já na década de 1950. Os sentimentos, o lirismo, a introspecção manifestam-se principalmente nas canções, como um dos meios mais propícios para a evasão desses preceitos – elementos de busca pela natureza e da pausa em meio à agitação da cidade que desorienta e promove desencontros. Por meio dessas canções, é possível vislumbrar uma certa tentativa de reação ao crescimento da cidade e à configuração da metrópole moderna. Essa reação se dá por meio da natureza como uma saída ou da possibilidade de um reencontrar-se dentro desse meio urbano que faz perder-se.

A cidade moderna tem como característica uma vida marcada pelo acontecimento, supondo o imprevisto, o efêmero e a rapidez com que os sentimentos, as sociabilidades e as experiências duram enquanto se realizam no meio urbano. Experimentar o tempo, na perspectiva da modernidade, significa experimentar os choques que constituem a vida nas grandes cidades (Simmel, 1973). Canções com um ritmo cadenciado e acentuações muito próprias iniciando-se com o padrão característico da Bossa Nova e que, em seu meio, tornavam-se melodias mais líricas com acentos rítmicos que sugeriam maior introspecção, ao retomarem a mesma "batida" característica, ao final, pareciam ter a capacidade de compensar o tempo perdido, trazendo-o de volta, estancando sua passagem no momento da escuta. Um

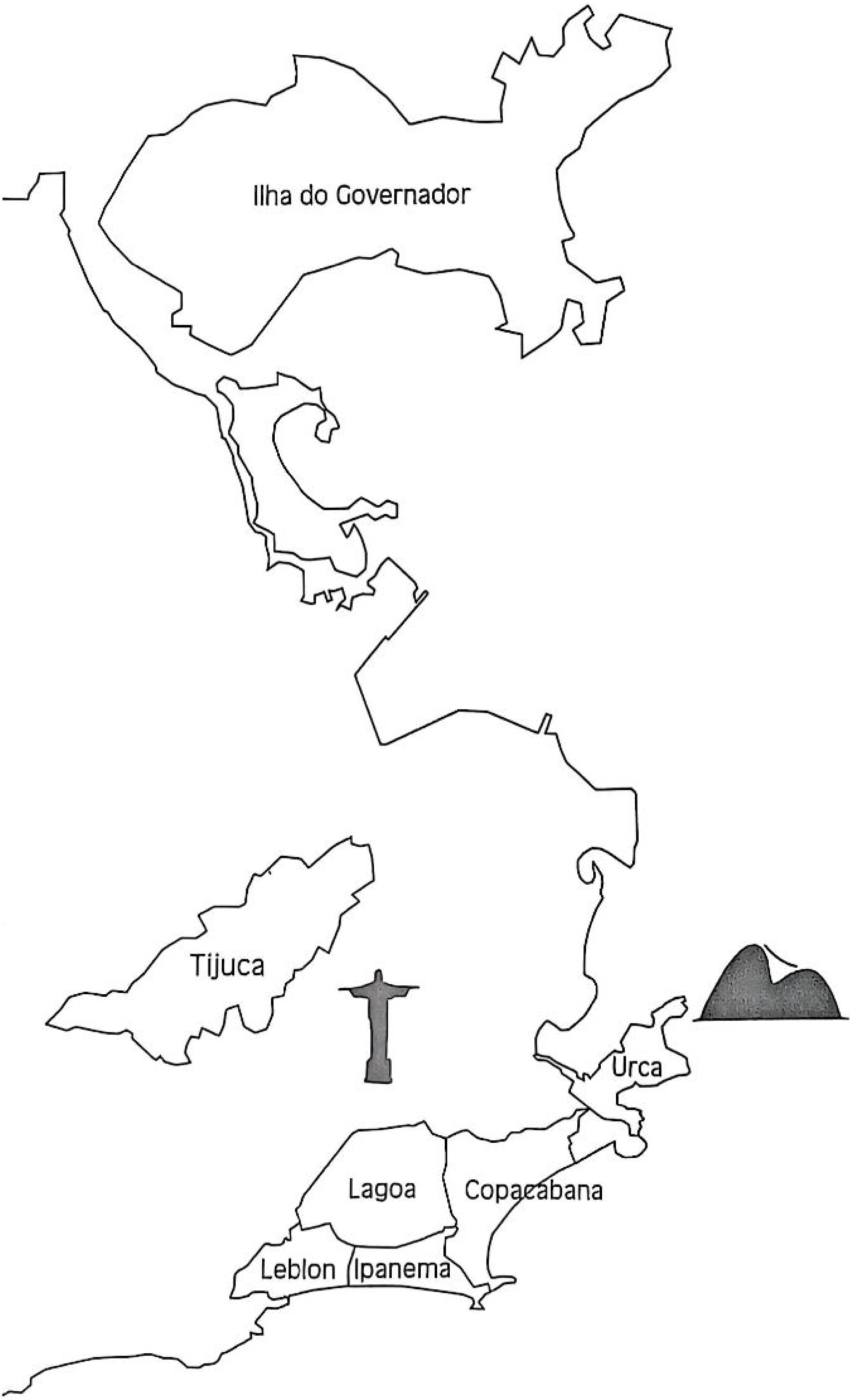
tempo evocado pela escuta, reversível, pela via da memória, fazendo voltar a cidade que se quer.

Em grande parte das canções da Bossa Nova, bem como na memória histórica oficial, a região da cidade que se encontra mais referendada é a zona sul, numa clara alusão à transformação dos espaços boêmios e musicais cariocas. Nesse movimento, vai compondo-se uma noção de que a Bossa Nova era circunscrita a essa parte da cidade, com sentido apenas àqueles que nela habitavam, que experimentavam aquela "modernidade" nos valores, subjetividades e experiências urbanas ali narradas. Esta pesquisa contrapõe-se a esta idéia, evitando supor que os hábitos, formas de conduta e a cultura dos sujeitos são delimitadores da sua apreciação da vida, das expressões artísticas ou musicais. Dito de outro modo, a recusa aqui está em pensar em um repertório formulado pelo *habitus* (Bourdieu, 1988), tido como um elemento de imobilidade das escutas. Argumenta-se que as apropriações dos sujeitos podem se dar por múltiplas mediações que escapam às formulações pré-fixadas de "gosto", "estilo de vida" ou competência de interpretação. Ouvintes de outras partes da cidade, do país e até de outros países possuem a capacidade de escutar, em seu cotidiano, formas musicais que narram (em suas letras e na sua estruturação musical) sentimentos e experiências diversas daquelas a que estão acostumados, podendo dialogar com elas de variadas maneiras, perfazendo uma outra lógica nos usos e apropriações.

Entre as três formas distintas em que se dá a escuta, a primeira é indicial (Barthes, 1990), muito ligada à nossa natureza animal, aquela que nos situa no tempo e no espaço, captando graus de distanciamento e proximidade da estimulação sonora, reconhecendo o que é familiar e distante, permitindo, inclusive, reconhecer-se na escuta. Ora, se esta noção for ampliada e se for considerado que a escuta de ouvintes que viviam em bairros da cidade distantes da agitação da zona sul e de Copacabana nos anos 1950, lugares onde a paisagem

sonora predominante eram sons de crianças brincando nas ruas, sons das conversas nas calçadas e nas casas e ainda os sons que vinham do rádio, é possível compreender o sentimento de estranhamento que a Bossa Nova, seus ruídos, evocações, temáticas e *performances* podem ter causado em alguns ouvintes – não supondo uma falta de "capital cultural" destes em compreenderem e apreciarem a nova música, mas reconhecendo que a diferença aí trazida pela escuta evocava, em seus imaginários, um mundo novo e diferente. Uma escuta que possibilita formas de contato entre o indivíduo e o mundo opera a metamorfose do perigo e do indistinto escutados indicialmente em algo pertinente, próximo. Desta forma, a escuta parece se apresentar como elemento catalisador que permite maior percepção dos hibridismos culturais e sociais presentes no meio urbano. Escuta que se mostra como elemento detonador das desterritorializações do espaço urbano, dos fluxos de identidade, memória e pertencimento.

Simone Luci Pereira é mestre em História e doutora em Ciências Sociais (Antropologia) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisadora do MUSIMID (Núcleo de Estudos em Música e Mídia) na UNISANTOS (Universidade Católica de Santos). Dedica-se ao estudo da música popular, com ênfase em seus aspectos históricos e sócioculturais, atuando num campo de estudos interdisciplinar, compreendendo as relações entre mídia, cultura e cotidiano, enfatizando questões como: música midiática, escuta, memória, indústria fonográfica, campo musical, mercado, cultura urbana, consumo, usos e apropriações no cotidiano dos receptores. *E-mail*: <simonelp@uol.com.br>.



Mapa parcial da cidade do Rio de Janeiro, destacando os bairros citados neste artigo

Referências bibliográficas

ARANTES, Antônio. A guerra dos lugares: sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Rio de Janeiro: s.n., 1994. p. 191-203.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas.* 3v. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, Eneida; BERGER, Paulo. *Copacabana:* história dos subúrbios. São Paulo: s.n., 1959.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto.* Madri: Taurus, 1988.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas: antologia crítica da moderna música popular brasileira.* 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: EdUSP, 1998.

CARVALHO, Maria Alice Rezende. *Quatro vezes cidade.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

FARIAS, Patrícia. *Pegando uma cor na praia: brancos, morenos e negros no espaço público carioca.* Tese de doutorado em antropologia. Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova.* São Paulo: Unesp, 2003.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade.* Lisboa: Edições 70, 1994.

PECHMAN, Robert M. (Org.). *Olhares sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994.

PEREIRA, Simone Luci. *Escutas da memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960).* Tese de doutorado em ciências sociais – antropologia, PUC-SP, São Paulo, 2004.

ROLNIK, Raquel. História urbana: história na cidade? In: FERNANDES, Ana et al. *Cidade e história: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX.* Salvador: Faculdade de Arquitetura/UFBA, 1992.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante.* São Paulo: Unesp, 1991.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano.* 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social.* Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista
Tangos e habaneras

Carlos Sandroni

Em outro trabalho, tive oportunidade de discutir a questão do "tango brasileiro" de finais do século XIX e início do XX, cujo maior expoente foi Ernesto Nazareth. Mostrei ali que este tango brasileiro nada tem a ver com o moderno tango argentino, e que a palavra tango, no último quarto do século XIX, era usada de maneira geral para designar músicas impressas sul e centro-americanas às quais se atribuía influência afro-americana (Sandroni, 2001, p. 77-80).

O presente texto desenvolve o assunto abordando também o papel desempenhado no Brasil oitocentista pela habanera (gênero historicamente ligado ao tango), papel talvez sobrevalorizado em nossa historiografia musical.

Tangos no século XIX

As primeiras menções conhecidas da palavra "tango" não se referem a um gênero musical, mas, tal como no caso de "samba" ou "batuque", a um evento festivo realizado por negros. Em meados do século XIX, no entanto, o vocábulo abandona a acepção geral de "baile de negros" e se especifica como tipo de canção. Este novo uso é registrado primeiro na Espanha, com as referências, por um lado, a "tangos andaluzes" e, por outro, a "tangos cubanos" ou "americanos".

A Andaluzia foi a região da Espanha que mais estreito contato teve com a América do Sul e o Caribe nos tempos coloniais. Cádiz,

em especial, teve o monopólio do comércio com as Américas entre 1717 e 1778; e é lá que se inventa o "tango gitano", sobre o qual escreve Adolfo Salazar: "O comércio entre Cádiz e as Antilhas deu à música daquela cidade andaluza um caráter específico. O 'tango' de Cádiz, misturado com influências africanas e cubanas, parece estar na origem da quase totalidade da música sul-americana" (Salazar, 1946, p. 580). O autor percebe muito bem: 1) que a existência do tango de Cádiz se relaciona ao comércio colonial; e 2) que este tango apresenta certas características musicais compartilhadas por uma parte enorme da música impressa ibero-americana da segunda metade do século XIX. Já sua alegação de que foi a espécie ibérica que deu origem às espécies americanas é, como veremos, muito mais duvidosa.

Quanto aos "tangos cubanos" ou "americanos", era assim que os espanhóis chamavam a música *criolla* de Cuba, antes que se difundisse o nome "habanera". De fato, eles só eram conhecidos como tais fora de Cuba. Estudiosos da música cubana como Alejo Carpentier (1979) e Argeliers Leon (1984) não mencionam nunca o "tango" como sendo uma variedade da música popular local, mas apenas como nome de certos grupos festivos dos negros. Só Sanchez de Fuentes menciona a primeira acepção, e precisamente para dizer que "não está entre nossas músicas populares" (citado por Vega, 1936, p. 60).

Da Espanha, esses tangos – tanto os andaluzes quanto os "americanos" – vão à América do Sul, principalmente por meio das companhias de zarzuelas, que chegam a Buenos Aires em 1854 e ao Brasil em 1856 (Siqueira, 1969, p. 45). Vicente Gesualdo dá vários exemplos de zarzuelas em que atores espanhóis brancos imitam os negros, e a música e o baile do "tango americano" eram obrigatórios nessas imitações (Gesualdo, 1961, v.3, p. 871 e ss.) A partitura de tango mais antiga encontrada por ele é *El negro Chicoba*, de 1867.

No Brasil, Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) é tido pela crítica como o introdutor do tango (Tinhorão, 1991, p. 98; Siqueira, 1969, p. 80.) De acordo com Ary Vasconcelos, foi em 1868 que Mesquita escreveu seu primeiro tango, *Olhos matadores*, que só seria publicado no entanto em 1871 (Vasconcelos, 1977, p. 190.) De minha parte, encontrei na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, um tango datado de cerca de 1865, composto pelo maestro português Gomes Cardim para a opereta *Joana do arco*, provavelmente paródia da ópera *Giovanna dell'Arco*, de Verdi, cuja primeira récita no Brasil data de 1860 (Andrade, 1967, vol. 2, p. 125). Este tango tiraria, pois, a primazia de Mesquita como introdutor do gênero no Brasil. Mas o tango mais famoso desse período inicial foi mesmo o que Mesquita compôs para a peça *Ali-Babá*, em 1872, que fez enorme sucesso. Tanto Mesquita como Gomes Cardim estavam em dia com as modas musicais internacionais. Este era português e aquele estivera na França entre 1857 e 1866 (Vasconcelos, 1977, p. 191); ambos certamente tiveram contato com "tangos andaluzes" e "tangos americanos". O tango até então era considerado no Brasil como música espanhola, a julgar pelo anúncio publicado em 1873 pelo teatro Phoenix Dramática na época do carnaval, prometendo que em seus bailes seriam executados "todos os tangos espanhóis, fados brasileiros, danças e cantigas portuguesas" (citado em Efegê, 1974, p. 25).

Tangos e habaneras no Brasil

Mas não é possível discutir o tango no século XIX, e em particular no Brasil, sem mencionar também a habanera, com a qual ele se confunde. O ritmo que ficou conhecido a partir do século XX como "ritmo de habanera" – colcheia pontuada, semicolcheia, duas colcheias – era também o do acompanhamento do tango, segundo as partituras que nos chegaram do final do século XIX. Carpentier já notou que chamar o referido ritmo de "ritmo de habanera" induz erroneamente a pensar que a habanera foi o primeiro gênero musical que o empregou sistematicamente. Mas as primeiras men-

ções a "habanera", ao menos no Brasil e na Argentina, são posteriores às primeiras referências a "tango" como gênero musical. Gesualdo (1961, v. 3, p. 871) encontrou na imprensa de Buenos Aires referências assim desde 1856, enquanto a primeira menção a "habanera" é registrada somente em 1865 por Vega (1936, p. 251).

Quanto à introdução da habanera no Brasil, quem nos dá algumas informações é Batista Siqueira, apesar da falta de clareza que caracteriza seus escritos. O nome "havaneira" teria aparecido pela primeira vez na imprensa carioca em 1851, mas ainda não seria "a verdadeira" (?); é em 1863 que através do teatro francês ela reaparece, num "tango *chanson avanaise*" cantado pelo cômico francês Lucien Boucquet na peça *L'Île du Calypso* (Siqueira, 1967, p. 80-81). Em 1866 chegam ao Brasil, vindo da Espanha, as partituras das habaneras de Sebastián Yradier, "entre elas *La paloma* e *El arreglito*" (id. ibid., p. 81), sendo esta última, como se sabe, a que foi apropriada por Bizet na habanera de sua ópera *Carmen*.

No entanto, mesmo no início dos anos 1870 a palavra "habanera" não parece estar fixada no país como indicação de gênero musical. Quando a zarzuela espanhola *El joven Telemaco* estréia no Rio de Janeiro, em 1871, o *Jornal do Commercio* anuncia: "É um episódio lírico burlesco com doze músicas, todas novas. Traz dois tangos – o do jovem Telêmaco e o de Calypso" (id. ibid., p. 80). Acontece que estes "tangos" tinham sido originalmente batizados por seu autor de "habaneras", como se vê na partitura de José Rogel, reproduzida por Nascimento (1990, p. 142-144). Segundo nos informa Batista Siqueira, a peça foi adaptada por Henrique Mesquita e Eduardo Garrido para o gosto da platéia carioca; a mudança de nome de "habanera" para "tango" talvez tenha se devido ao fato de que o segundo fosse mais familiar a essa platéia. A pesquisa realizada por Jota Efegê (1974, p. 27) nos anúncios de bailes carnavalescos publicados no Rio de Janeiro a partir de 1870 vai no mesmo sentido, ao mostrar, incidentalmente, que eles só mencio-

nam a habanera de 1877 em diante (Efegê, 1974, p. 24) , enquanto o tango é mencionado, como vimos, pelo menos desde 1873. Ora, esses anúncios se preocupavam geralmente em enfatizar que nos bailes se dançaria "tudo quanto há de mais moderno e em voga" (id. ibid.).

Temos indicações de que essa precedência da palavra "tango" sobre a palavra "habanera" para designar gêneros de música dançante impressa aconteceu também em outros países. Gesualdo (1961, v.3, p. 911) cita uma carta publicada num jornal de Buenos Aires em 1871, em que o missivista se refere a uma visita feita a Cuba em 1865. Diz ele:

> Concluída minha viagem aos Estados Unidos, eu voltava à França, fazendo escala na rainha das Antilhas com o único e louvável intuito de aprender o mais corretamente possível aquela dança indescritível que alguns chamam de "habanera" e "danza", e quase todos de "tango" e "americana".

Mesmo a celebérrima habanera da ópera *Carmen* é considerada como "tango americano" num artigo (de 1887!) italiano citado por Gesualdo (id. ibid.). O álbum de canções editado por Sebastián Yradier em Paris em meados dos anos 1860 traz várias peças com a indicação de gênero: *chanson avanaise* (e apenas uma "habanera"). Em uma delas, vem a indicação: *Mouvement de Tango* (Yradier, s.d., p. 36). Isso parece indicar que a alusão ao tango permitiria aos prováveis leitores daquela partitura entender melhor o *feeling* da peça; que, portanto, "tango" seria uma modalidade musical mais familiar ao público do que *chanson avanaise*.[1]

Apesar das indicações de anterioridade – ou, no mínimo, contemporaneidade – do nome "tango" sobre "habanera" para desig-

1 Como referido há pouco, Batista Siqueira localizou em 1866 a chegada ao Brasil de partituras das peças de Yradier. Seria necessário verificar se estas foram então apresentadas ao público brasileiro como habaneras, tangos ou *chansons avanaises*.

nar peças com a fórmula de acompanhamento já mencionada, muitos autores afirmam que quando tais peças eram chamadas pela primeira designação, e não pela segunda, isto se deveria *a uma espécie de erro ou confusão*. Escreve Vicente Rossi (2001, p. 150-151): "En el 1889-90 aparecen em el Plata ciertos 'tangos' compuestos y editados em Buenos Aires (...). Los tales 'tangos' eran habaneras (...). Ese cambio de nombre a la habanera no tuvo otro objeto que el de ofrecer una novedad." E Mário de Andrade (1989, p. 501) fala da "habanera, que na Espanha foi muitas vezes confundida com o tango". Se de confusão se trata, ela ocorreu também em Portugal, pois o próprio Mário de Andrade cita a canção "O preto", anotada pelo folclorista português César das Neves com o subtítulo "tango", e afirma que "é caracteristicamente um lundu brasileiro, desses em rítmica de habanera, que foram numerosos nas salas e nas serenatas urbanas do Brasil oitocentista", para adiante dizer que se tratava de uma "habanera desvirtuada" (Andrade, 1976, p. 84-85). Daí se depreende que não apenas o português César das Neves teria errado ao chamar de "tango" o que tinha ritmo de habanera como, também, os brasileiros oitocentistas teriam desvirtuado a habanera e por sua conta e risco a rebatizado como "lundu".

O que é curioso, no entanto, é que não era apenas a habanera a sofrer desse problema. No Brasil, há numerosos exemplos de casos semelhantes: gêneros populares como o lundu, o fado, o maxixe e o samba foram todos em um momento ou outro chamados de "tango". São testemunhas disso, entre outros, Mário de Andrade (1989, p. 501): "Numa coleção de tangos e havaneras, editadas por Henrique Levy, S. Paulo, legítimos lundus dançados de negros (...) vêm indicados como 'tangos' no subtítulo"; Guilherme de Melo (1908, p. 31): "tanto *chula* como *tango* são modos diferentes de se denominar o *lundu*"; e uma revista teatral carioca do início do século passado, citada por Jota Efegê (1974, p. 166):

Se o Santo Padre soubesse
O gosto que o tango tem
Viria do Vaticano
Dançar maxixe também

Cabe mencionar também o dicionário de Antônio Morais e Silva, que, segundo Tinhorão (1992, p. 102), diz no seu primeiro registro da palavra "fado" (1878) ser este uma "espécie de tango que se toca ordinariamente na guitarra"; e o cronista carnavalesco Vagalume, no *Jornal do Brasil*, em fevereiro de 1917 (citado por Almirante, 1963, p. 21): "Será cantado domingo, na avenida Rio Branco, o verdadeiro tango *Pelo telefone*" (*Pelo telefone*, como se sabe, é considerado unanimemente no Brasil como o primeiro samba de sucesso popular). Em seu trabalho sobre *Pelo telefone*, Flávio Silva (1975) fornece muitos outros exemplos de sinonímia entre samba e tango por volta de 1917. Câmara Cascudo, em carta a Mário de Andrade, nota a mesma equivalência (citada em Andrade, 1989, p. 228). No que toca ao maxixe, o livro de Jota Efegê que tenho citado também transborda de exemplos similares.

A recorrência da situação mostra que não se tratava de "erros" ou de "confusões", mas do simples fato de que na segunda metade do século XIX, e até um pouco mais tarde, a habanera e os outros gêneros mencionados podiam mesmo ser chamados de tangos, com plena consciência, e até mesmo a despeito das intenções do autor, como no caso citado de José Rogel. Tango, de acordo com os testemunhos da época que pude consultar, era um nome genérico para canção e dança considerados de influência negra ou mestiça, no quadro do mundo ibero-americano. Na verdade, sua grande vantagem sobre o nome "habanera" era precisamente seu caráter genérico, pois este remete à cidade de La Habana: não teria sentido falar de "habanera brasileira" ou "argentina", como se falava de "tango brasileiro" e "tango argentino".

Mesmo numa data tão tardia quanto 1913, encontramos num artigo de Jornal referência aos "langorosos tangos, entre os quais há o argentino, o brasileiro, o peruano e muitos outros, todos americanos do sul" (Efegê, 1974, p. 150).

Tango brasileiro, derivação da habanera?

Nos parágrafos precedentes procurei mostrar que, se no final do século XIX o nome "tango" foi dado a peças que em outros momentos ou contextos podiam ser chamadas de habaneras, maxixes, lundus etc., isto não se deveu – como muitas vezes se afirmou – a "erros" ou "confusões", mas ao próprio caráter geral do significado então atribuído à palavra. Gostaria de me ater agora à concepção, também muito difundida, que mesmo admitindo de pleno direito a existência de um "tango brasileiro" o vê como proveniente de uma transformação da habanera.

Lê-se, por exemplo, na *Enciclopédia da música brasileira*, que Henrique de Mesquita "foi o primeiro compositor brasileiro a usar a palavra tango para designar o tipo de música teatral conhecido como habanera ou havaneira, quando assim intitulou sua composição *Olhos matadores*, de 1871" (Marcondes, 1977, v.1, p. 477). Aqui, a palavra tango não é considerada "confusão" ou "disfarce" da habanera, mas simplesmente uma nova designação para ela. Percebe-se que tanto uma concepção quanto outra têm como condição a precedência da segunda sobre o primeiro; ora, não há nada que indique, no estado atual das pesquisas, que antes de 1871 a palavra "habanera" designasse no Brasil um "tipo de música teatral conhecido", nem mesmo que ela fosse um gênero musical particularmente influente.

Mário de Andrade, de novo, foi quem inaugurou o cortejo: "O que o brasileiro chamou um tempo de tango não tem relação propriamente nenhuma com o tango argentino. É antes a habanera e a primitiva adaptação brasileira dessa dança cubana" (Andrade, 1976, p. 125). Aqui, fica

claro mais uma vez que um dos problemas com a palavra "tango" é a imediata associação feita com "Argentina", apesar do anacronismo de tal associação quando se trata de fatos anteriores aos anos 1910.

Entre outros, retomaram a idéia Bruno Kiefer e Gérard Béhague: "O nosso tango, que já nas últimas décadas do século passado se tornara muito popular, procede, na verdade, da habanera espanhola que se difundira no país a partir de década de 1860" (Kiefer, 1977, p. 109); "O tango brasileiro não foi, num primeiro momento, nada mais que uma adaptação local da habanera" (Béhague, 1980, p. 563). Este último chegou mesmo a afirmar que não apenas o tango mas "inúmeras danças populares, incluindo o maxixe, desenvolveram-se a partir da habanera" (id. ibid.).

No trecho citado de Mário de Andrade, o tango brasileiro seria, em primeiro lugar, outro nome para a habanera; mas seria também, o que é diferente, a *primitiva* adaptação brasileira dela. E por que primitiva? Porque, para Mário, em seguida ela sofre uma *segunda* adaptação, que consistiria em misturá-la com outras danças, resultando no maxixe: "Foi da fusão da habanera, pela ritmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana, que originou-se o maxixe" (Andrade, 1976, p. 125). A frase – considerada a justo título por Tinhorão como "a conclusão talvez mais repetida de toda a historiografia da música brasileira" – foi citada por Almeida em sua *História da música brasileira*, e daí partiu para sua longa carreira, inclusive internacional.[2]

Na concepção de Mário de Andrade, portanto, tango brasileiro é diferente de maxixe, correspondendo a duas etapas da assimilação da

2 Tinhorão, 1991, p. 92; Almeida, 1942, p. 189 (ele cita com aspas mas sem mencionar a fonte e escreve "síncopa africana" em vez de "afro-lusitana"). Para a carreira internacional da famosa definição, veja-se, entre muitos outros, Gesualdo, 1961, v.3, p. 911.

habanera no Brasil: na primeira etapa ela só muda de nome ou sofre adaptação muito ligeira: temos o tango brasileiro. Na segunda etapa ela se funde com elementos previamente incorporados ao patrimônio musical nacional, dando origem a uma nova forma: o maxixe.

Ora, o ponto de partida de todas essas suposições, como já dito, seria a presença muito importante da habanera no Brasil a partir da década de 1860. Mas é justamente isso que nenhum dos pesquisadores citados se preocupou em documentar. Tinhorão (1991, p. 72-73), que adota a definição de tango dada por Andrade, mas não a de maxixe, foi o primeiro a perceber a falha da argumentação:

> Na verdade, ao contrário do que aconteceu com a polca, cuja influência foi duradoura e marcante, a habanera constituiu sempre um fenômeno musical episódico na área popular, e jamais dominou "fortemente aqui na segunda metade do século XIX", como afirmou Mário de Andrade em sua *Pequena história da música* (s.d., p. 188). A documentação reunida para a história dos chorões e, principalmente, o levantamento do seu repertório tão rico em gêneros de época (valsas, mazurcas, *schottisches*, quadrilhas e polcas) nunca revelaram a existência de habaneras.

Mesmo o trabalho que se ocupa especificamente deste tema, *A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth*, de Nascimento (1990), não se preocupa em retraçar através das edições a história da penetração desse gênero no Brasil. É que o grande argumento dos defensores da influência da habanera não é histórico, mas formal: é a presença da fórmula de acompanhamento colcheia pontuada-semicolcheia-duas colcheias. Como esta fórmula é considerada por definição como o "ritmo da habanera", sua presença passa a ser considerada como prova suficiente da influência em questão. Trata-se do mesmo argumento falacioso que levou Adolfo Salazar a afirmar, como vimos, que quase toda a música "mestiça" sul-americana derivou do tango andaluz. Atribui-se a "patente" de um determinado ritmo (ou da fórmula a que se resume esse ritmo quando anotado em

partitura) a certo gênero localizado no tempo e no espaço: *habanera* (isto é, a canção de La Habana), tango *andaluz*. Em seguida, quando se encontra o mesmo ritmo (ou fórmula) em outro lugar, conclui-se pela influência necessária do seu suposto dono.

A falácia desse argumento, no entanto, é que se exclui a possibilidade de um surgimento independente e simultâneo em diversos lugares, hipótese sugerida por Carpentier (1979, p. 51) quando escreve:

> É difícil, pois, supor que o famoso tanguinho de Cádiz tenha imposto seu ritmo, em poucos anos, a um imenso setor geográfico do Novo Continente, manifestando-se com igual pujança na bamba mexicana, no merengue haitiano, na música brasileira, no tango argentino etc.

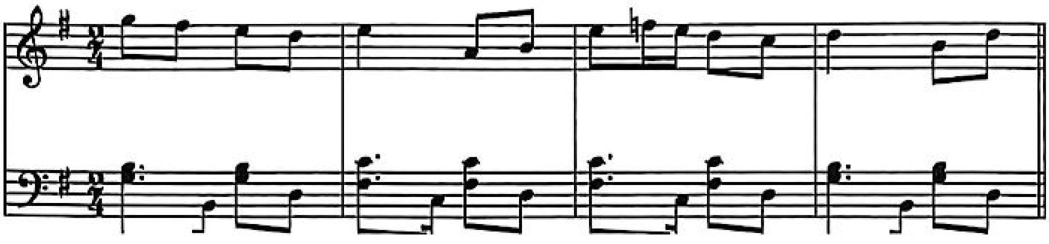
O surgimento independente é sugerido também pelo próprio Mário de Andrade, ao verificar a "coincidência completa" entre "as introduções instrumentais de certas danças da América Central e das Antilhas" e o maxixe: "o que parece mais acertado afirmar é que o maxixe é uma resultante de processos afro-americanos de musicar. Mas esses processos não são exclusividade nossa..." (Andrade, 1930, p. 45). Nem dos cubanos que inventaram a habanera, como já notou Tinhorão (1991, p. 92).

O malchamado "ritmo de habanera"

Na América Latina, a existência da fórmula de acompanhamento colcheia pontuada-semicolcheia-duas colcheias é muito anterior à existência de um gênero denominado "habanera". Esta idéia, ventilada por Carpentier, já pode ser comprovada pelo menos nos casos do Brasil e de Cuba.

Minkowski (1988), em seu estudo sobre o compositor cubano Ignacio Cervantes, ao mencionar uma contradança publicada em Havana em 1803, "San Pascual bailón", afirma, comparando-a às contradanças européias da mesma época:

> Apesar de las semejanzas, *San Pascual bailón* nunca podría tomarse por una *contredanse* europea. El elemento que diferencia la contradanza cubana – incluso en su primera etapa – de su antepassado europeo es el ritmo del bajo, que subyace en toda la sección B de la pieza:



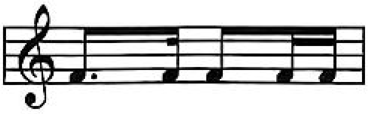
Exemplo 1: San Pascual bailón

Note-se em primeiro lugar que, para Minkowski, o baixo em questão funciona como marca semântica, permitindo diferenciar música *criolla* de música européia, apesar das semelhanças que existem entre ambas nos outros parâmetros. Em segundo lugar, o que nos interessa mais especialmente neste momento é que Minkowski afirma que essa marca já existia inclusive na primeira etapa da contradança cubana, isto é, no início do século XIX, muito antes que o nome "habanera" designasse um gênero musical. Ele secunda portanto Carpentier (1979, p. 51), para quem o mesmo ritmo encontrava-se já em "*La Guabina*, cantada en La Habana mucho antes de 1800" e em outras *guarachas* também anteriores a *San Pascual bailón*.

Assim, vê-se que nem mesmo em Cuba a presença do "ritmo de habanera" pode ser explicada pela influência da habanera... e por que poderia no Brasil?

A primeira associação desse ritmo com o Brasil – e em particular com os afro-brasileiros – está na *Xula carioca*, cujo *incipit* é "Onde vais, linda negrinha?", publicada em Lisboa no *Jornal de Modinhas* na última década do século XVIII (reproduzida em Araújo, 1964, p. 116). Ele não aparece no acompanhamento (que não é realizado, consistindo apenas no baixo) mas na melodia; e também

não aparece na sua forma clássica, mas ligeiramente subdividida, em que a última colcheia é decomposta em duas semicolcheias:



Exemplo 2: ritmo melódico presente na *Xula carioca*

Essa articulação melódica aparece a partir do compasso 9, em sete compassos de uma melodia que comporta no total 21.

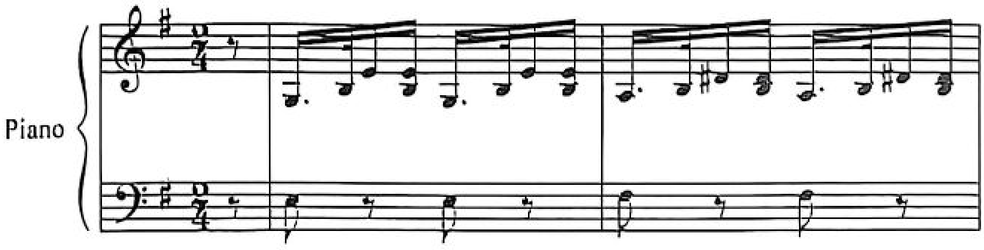
Alguns anos depois, em 1811, nascia no Rio de Janeiro uma canção popular que ainda hoje é cantada na cidade como cantiga de roda infantil, e é uma das poucas desse tipo das quais se conhecem a data e as circunstâncias do aparecimento: a célebre *Vem cá, Bitu!* (que teve sua letra transformada posteriormente em *Cai, cai, balão*). Sua melodia foi empregada por um dos primeiros representantes do nacionalismo na música erudita brasileira, Alexandre Levy, como tema de suas *Variações sobre um tema popular brasileiro*, para piano, em 1887. Ela é construída sobre o modelo rítmico em questão.[3]

Exemplo 3: *Vem cá, Bitu!*

Alguns anos depois, no lundu de José Francisco Leal impresso em 1830 em Viena, *Menina vossé* (e reproduzida em Doderer, 1984), a mão direita do pianista acompanhante toca durante toda a peça uma versão "reduzida" do mesmo ritmo (tendo a semicolcheia como "referente de densidade"):[4]

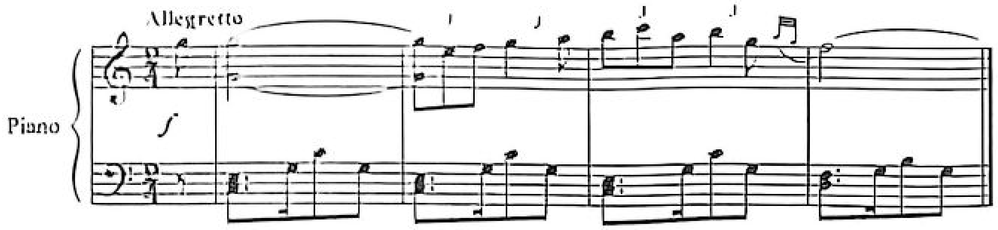
3 Sobre *Vem cá, Bitu!*, veja-se Vasconcelos, 1977, p. 57-62. Sobre a utilização desta cantiga por Alexandre Levy em suas *Variações...*, veja-se Marcondes, 1977, v.1, p. 414 .

4 Tomo a expressão "referente de densidade" de Nketia, 1975, p. 127.



Exemplo 4: Acompanhamento de *Menina vossê*

Num lundu de que não tenho a data precisa, mas é seguramente anterior a 1869, *Sinhô Juca*, de M. J. Coelho, o mesmo ritmo aparece grafado em versão "aumentada", isto é, empregando a semínima como referente de densidade. Digo "reduzido" ou "aumentado" levando em conta, é claro, que a notação padrão do ritmo em questão emprega a colcheia como referente de densidade, como se vê na *Paloma*, de Yradier:



Exemplo 5: *La Paloma*, compassos 1-4

Em 1849, é publicado no Rio de Janeiro o lundu *Você vio?*, de M. J. Coelho. Escrito em 4/4, o ritmo cuja genealogia na música impressa brasileira estamos retraçando aparece tocado pelo baixo nos quatro compassos da introdução, reaparece acompanhando o canto nos compassos 19 e 23, e volta a reaparecer na coda instrumental, compassos 40 a 45.

O lundu *Conselhos aos homens*, música de Raphael Coelho Machado e letra de Albano Cordeiro, apresenta o dito "ritmo de habanera" (repartido entre as duas mãos do pianista acompanhador) nos compassos 3, 10, 12, 14, 16, 32 e 33, e, em versões subdivididas, em vários outros compassos. A edição de que disponho

parece ser do início dos anos 1870. Mas a composição data provavelmente da década de 1840, pois outro lundu do mesmo Coelho Machado, *Conselhos às moças*, que fez grande sucesso e a que o primeiro deve ter seguido de perto, já existia em 1844 (conforme Tinhorão, 1992, p. 73).

Para não alongar os exemplos, darei apenas um último. Tratase do *Cateretê* da peça *Orpheo na roça*, de Manoel Joaquim Maria, que data de 1868, e cuja designação de gênero é "fado brasileiro"; a partitura foi reproduzida por Batista Siqueira (1978, p. 134-135). A suposta habanera aparece já com todo o seu brilho nos dois primeiros compassos da introdução pianística e reaparece depois insistentemente na mão esquerda (compassos 16 a 30) e na própria melodia (versos: "Quebra quebra bem quebrado / O fadinho brasileiro", compassos 11 a 14).

Este exemplo é particularmente marcante pelo "caráter brasileiro" que vem associado a ele. "Cateretê", "roça", "fado brasileiro", "quebra quebra bem quebrado", todas essas palavras e expressões remeteram, no período estudado, a certo conceito do que é o Brasil, do que são a dança e a música tipicamente brasileiras. (Aliás, alusões à mesma concepção do "tipicamente brasileiro" também poderiam ser rastreadas na *Xula carioca* e nos lundus já mostrados, que precederam de várias décadas a composição de Manoel Joaquim Maria.) E qual é a ilustração musical usada para evocar aquelas palavras e expressões? É uma fórmula rítmica que, segundo alguns, deveria sua forte presença na música impressa brasileira do século XIX à influência da música cubana: teria a habanera se abrasileirado tão rapidamente, ou mesmo, como na valsa de Edu Lobo e Chico Buarque, chegado aqui "mil dias antes de nos conhecer"?

Também deve-se levar em conta que quando a habanera efetivamente começa a se instalar no Brasil, isto é, nos anos 1870, ela

aparece claramente como música a que se atribui caráter espanhol. Lá pelo meio da década seguinte, a capa da partitura da habanera *O processo do cancan* trazia uma lista de cerca de oitenta peças constantes da *Coleção de tangos e havaneras para piano*. Entre as 36 habaneras ali presentes, vinte têm títulos em espanhol, como: *Los negros*, *El sol de Sevilla*, *Muchachitas americanas* etc. Apenas cinco trazem títulos que remetem a coisas brasileiras, entre as quais duas são *A riograndense* e *Saudades do Rio Grande do Sul*. Ora, sabe-se que o Rio Grande do Sul é uma região do país que, por razões históricas e geográficas, tem especial aproximação com o mundo hispânico.

Quanto aos tangos da mesma coleção, eles apresentam títulos como *Escuta, benzinho*, *Araúna*, *Carioca*, *Amor tem fogo* e sua resposta *Amor tem gelo*.[5] O único "tango" com título em espanhol é o *Joven Telêmaco*, que, como vimos, era segundo seu compositor, José Rogel, uma habanera...

Conclusão

Neste trabalho, procurou-se discutir algumas idéias estabelecidas na historiografia da música brasileira sobre tangos e habaneras. Mostrou-se – reforçando argumentação apresentada em trabalho anterior (Sandroni, 2001, p. 77-80) – que "tango" era, na segunda metade do século XIX, uma designação de gênero amplamente usada para música impressa dançante de inspiração afro-americana. Também mostrou-se que tal uso se deu, inclusive no caso do Brasil, antes da generalização do emprego da palavra "habanera" como designativo de gênero musical-coreográfico.

5 Sobre os títulos de música popular impressa no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, veja-se Sandroni, 2001, p. 70-71; e Wisnik, 2004, p. 36 e ss.

Viu-se, retomando observações de Alejo Carpentier para o caso de Cuba, que no Brasil a presença do "ritmo de habanera" como padrão de acompanhamento na música impressa é muito anterior à difusão do gênero "habanera". Finalmente, trouxeram-se indicações de que a habanera não passou por um processo de abrasileiramento, como aconteceu com gêneros como a polca e o tango, entre outros, o que, no país da antropofagia, pode bem ser tomado como indício de menor estima do público. Em conjunto, esses argumentos indicam que a presença e a influência da habanera no Brasil oitocentista foram largamente superestimadas pela historiografia.

Carlos Sandroni é professor de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco. É doutor em Musicologia pela Université de Tours (França) e mestre em Ciência Política pelo IUPERJ. É autor de *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade* (São Paulo: Vértice, 1988) e de *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar;UFRJ, 2001). Coordenou, em 2004, a realização do CD duplo *Responde a roda outra vez: música tradicional de Pernambuco e da Paraíba no trajeto da Missão de 1938. E-mail:* <sandroni@terra.com.br>.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

ANDRADE, Mário de. Originalidade do maxixe. *Ilustração musical*, ano I, n. 2, 1930. p. 45.

______ . *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

______ . *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: EdUSP, 1989.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 2v. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Secretaria de Educação e Cultura, 1967.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1964.

BÉHAGUE, Gérard. "Tango", verbete em *The New Grove's dictionary of music and musicians*. v.18. Londres: McMillan 1980. p. 563-565.

CARPENTIER, Alejo. *La musica en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1979.

DODERER, Gérard. *Modinhas luso-brasileiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

GESUALDO, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. 3v. Buenos Aires: Beta, 1961.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LEON, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. Havana: Letras Cubanas, 1984.

MARCONDES, Marco Antônio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. 2v. São Paulo: Art, 1977.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil*. Salvador: Tipografia São Joaquim, 1908.

MINKOWSKI, Solomon Glades. *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1988.

NASCIMENTO, Antônio Adriano. A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth. Tese de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1990.

NKETIA, Kwabena. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1975.

ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Taurus, 2001.

SALAZAR, Adolfo. Spanish folk music. In: THOMPSON, Oscar (Org.). *The international encyclopedia of music and musicians*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1946, p. 580-583.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: UFRJ; Jorge Zahar, 2001.

SIQUEIRA, Batista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1969.

______ . *Origem do termo "samba"*. São Paulo: IBDC, 1978.

SILVA, Flávio. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*, Dissertação de mestrado. Paris: EPHE, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6.ed. São Paulo: Art, 1991.

______ . *A música popular no romance brasileiro*. v.1. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Martins/MEC, 1977.

VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas*. Buenos Aires: Ricordi, 1936.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 17-105.

Partituras citadas

BARBIERI, M. *O processo do cancan*, habanera. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (Divisão de Música), código N-III-57, 1889 (?).

COELHO, M. J. *Sinhô Juca*, lundu-(letra de J. D'Aboim). Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (Divisão de Música), código M-I-16. Anterior a 1869.

______. *Você vio?*, lundum. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (Divisão de Música), código DG-I-15, 1849.

GOMES CARDIM. *Joanna do Arco*, tango. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (Divisão de Música), código M-I-40, c. 1865.

MACHADO, Rafael Coelho. *Conselhos aos homens*, letra de Albano Cordeiro, lundu. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (Divisão de Música), código N-VI-33, 1845 (?).

MARIA, Manoel Joaquim. *Cateretê* da paródia *Orpheo na roça*, letra de Francisco Corrêa Vasques, 1868. Reproduzido por Batista Siqueira, 1978, p. 134-135.

YRADIER, Sebastián. *La paloma*. In: *Chansons espagnoles del Maëstro Yradier*. Paris: Au Ménestrel/Henri Heugel, s.d. (c. 1865).

Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo

Repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica

Samuel Araújo

De um modo geral, o tema "samba" tem sido discutido por ângulos diversos na literatura acadêmica: a) como gênero de música, poesia e dança, freqüentemente com finalidade morfológico-classificatória; b) como elemento de articulação de discursos e ações sobre o nacional e o popular em plano macroscópico, muitas vezes levando ao obscurecimento de significados particulares contrastantes entre si; ou, ainda, c) como forma de sociabilidade, suscitando interpretações simultâneas e eventualmente antagônicas de conformidade ou inconformidade (neste caso, sendo apresentado como modelo alternativo de relações sociais) *vis-à-vis* os caminhos e descaminhos da formação social brasileira, em meio a conjunturas globais variadas. Revisões sistemáticas e abrangentes dessa literatura têm integrado textos acadêmicos publicados sobre o tema[1] e se torna tarefa cada vez mais difícil, em virtude da expansão crescente da produção intelectual sobre o campo em questão.

Portanto, dadas as limitações de espaço, este trabalho não poderia se propor a uma revisão exaustiva da literatura sobre o samba, mas procura tão-somente pensar – com base em reflexões propostas por trabalhos acadêmicos dos mais relevantes publicados sobre o samba nos últimos dez anos – como essa mesma literatura poderia contribuir para uma pesquisa em andamento sobre as formas de sociabilidade engendradas a partir do samba e de outras práticas musicais

1 Para três revisões exaustivas, ver Araújo (1992a), Sandroni (2001), Lima (2001).

em área residencial do Rio de Janeiro marcada pela exclusão social e pela violência. Sobre esse eixo, buscaremos destacar alguns temas que têm emergido de interações entre a equipe de pesquisa do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LE-UFRJ) e indivíduos e representantes institucionais da comunidade em questão, refletindo sobre em que medida o tratamento desses temas poderá se beneficiar da produção acadêmica que se acumula sobre o samba, ou até onde exigiria o redirecionamento da agenda de pesquisa sobre o tema.

Perspectivas participativas e pesquisa musical

De um modo geral, a pesquisa etnomusicológica é concebida em senso comum como o estudo de uma cultura musical estranha à experiência do pesquisador. Nesse viés, a compreensão dos fenômenos, conhecimentos, acordos e desavenças que constituem uma tal cultura parecerá, ao pesquisador, tão mais difícil quanto estranhas forem as práticas por ele observadas, a língua que veicula os conhecimentos pertinentes à cultura e os discursos em torno deles. A pesquisa propriamente dita requereria, assim, a observação e a participação do pesquisador, na medida do possível, na cultura sendo pesquisada, a realização de registros variados dela (caderno de campo, vídeo, áudio etc.) e a interpretação do observado e registrado em termos de uma discussão acadêmica que, muito comumente, toma a forma escrita como principal veículo. Poderíamos dizer, portanto, que esse tipo de pesquisa assume inicialmente uma postura bastante despojada de pretensões em relação ao conhecimento estranho e desafiador que se pressupõe já construído no universo a ser observado, por meio de um processo de iniciação progressiva, até que a aquisição de uma certa competência cultural, ou a capacidade de operar com os códigos de conduta "internos às culturas observadas", permita ao observador um discurso mais reflexivo acerca delas.

O grau em que esse discurso vai poder reivindicar autoridade sobre a cultura observada e a excelência da interpretação dependerá

de diversos fatores, como, entre muitos outros, a legitimação de tal pesquisa no campo de conhecimento em questão, o renome do pesquisador, a instituição que representa ou a quantidade de publicações por ela gerada. A repercussão do trabalho realizado será tão maior quanto forem o "exotismo" da cultura pesquisada na percepção do meio acadêmico que valoriza o racionalismo e a ciência e, conseqüentemente, o desafio interpretativo enfrentado pelo pesquisador, bem como o reconhecimento dos pesquisados por "algo bom" que a pesquisa lhes tenha retornado. Quando, porém, essa interpretação ("conhecimento") leva à identificação de alguma forma de distorção, estereotipagem ou estigma atribuídos à cultura em estudo, ou, pior, chega a ser contestada pelos próprios pesquisados, põe-se sob suspeita não apenas o trabalho de pesquisa específico responsável por esse tipo de desacordo entre pesquisados e pesquisadores, mas toda a área de pesquisa por estes últimos representada.

Ao nos defrontarmos com percepções de senso comum relativas às atividades de formação (incluída a musical), que muitas vezes estão embutidas em práticas educacionais concretas, também podemos encontrar semelhante margem de equívoco entre o que se propõe como caminho à construção do conhecimento, em que o papel ativo é reservado exclusivamente ao "educador", e a experiência, em geral de receptores passivos, daqueles que deveriam ser sujeitos desse processo de construção, os "educandos". Tais concepções e práticas foram denominadas "bancárias" por Paulo Freire, implicando que a experiência e o universo cognitivo dos educandos são reduzidos a uma espécie de estado de latência "à espera de" um conhecimento pré-formatado em contextos socialmente distantes e, muitas vezes, adversos à promoção da autonomia do educando. Desnecessário lembrar aqui os muitos paradoxos dessa charada.[2]

2 Um exemplo apenas: a redução relativa de índices de analfabetismo no Brasil tem incrementado os índices do assim chamado analfabetismo funcional.

Note-se, porém, a simetria quase absoluta entre os dois processos cognitivos comentados brevemente até aqui. No primeiro, pesquisa etnomusicológica, o conhecimento (uma cultura musical "estranha") é assumido como preexistente à intervenção de um agente externo, o pesquisador, que fará de início um grande esforço de codificação em termos simultaneamente inteligíveis às culturas respectivas dos pesquisados (tanto quanto for possível, a chamada teoria musical nativa) e do pesquisador (a chamada "teoria da música", quase sempre extraída da música erudita ocidental), para finalmente ser capaz de decodificar seus significados em termos inteligíveis tão-somente à própria cultura do pesquisador ("a verdadeira teoria"), já que o pesquisado dificilmente terá acesso ao (ou interesse pelo) produto final da pesquisa. No segundo caso, da ação formadora ou educativa, o conhecimento (em nosso caso, "a música" também definida como uma cultura "estranha") já se encontra pré-codificado em termos inteligíveis à cultura do agente "externo", o educador (em geral, no nosso caso específico, música com teor "educacional" avalizada por instâncias escolares), que procura decodificá-lo em termos inteligíveis para os educandos (supostamente carentes de "conhecimentos musicais").

Em ambas as situações, portanto, o senso comum tomaria o agente externo como termo ativo de uma desejável equação cognitiva: entre o conhecimento produzido pelo pesquisador e o conhecimento que conforma a experiência do pesquisado, entre o conhecimento depositado no educador e aquele a ser "depositado" no educando. Em ambas, essa equação tenderá ao fracasso – como assinalado tanto por Paulo Freire (1970) como por certos antropólogos e etnomusicólogos – quanto maior for o fosso entre a experiência e o poder de vocalização das diferentes culturas impedidas de real diálogo, tanto maior a negação de um papel mais ativo ao pesquisado ou ao educando.

Assim, a pesquisa em andamento apresenta as seguintes questões: o que aconteceria se pudéssemos vislumbrar um outro mundo

em que tanto a pesquisa quanto as atividades de formação dos pesquisadores reservassem um papel ativo a, respectivamente, pesquisados e formandos? (Ninguém educa ninguém, insiste Paulo Freire em várias ocasiões.) Poder-se-ia imaginar a produção de um outro tipo de conhecimento em tal mundo transformado, talvez qualitativamente superior ao do modo "tradicional" (no sentido de "tradições disciplinares") ou "bancário" (no sentido freireano de acúmulo de depósitos de saber realizados pelo educador no educando)? Neste caso, dissolver-se-ia qualquer distinção entre pesquisa e formação? Quais as possíveis implicações de tal experiência para uma revisão de literatura resultante de um processo de formação "tradicional" baseado na autoridade etnográfica e na competência interpretativa do *outsider*?

Este trabalho não pretende, obviamente, responder a tais questões de modo categórico, mas busca tão-somente refletir sobre sua pertinência a uma pesquisa em andamento na área da Maré, no Rio de Janeiro e, mais especificamente, suas implicações para a extensa literatura acumulada sobre o samba.

Samba e coexistência na Maré: uma pesquisa dialógica e participativa

O projeto *Samba e coexistência*[3] propõe o mapeamento e a interpretação da produção e circulação de música na cidade do Rio de Janeiro como um todo, tomando o samba, objeto de amplo e acirrado debate em âmbitos nacional e internacional, como eixo não exclusivo de um estudo etnomusicológico. Em outras palavras, ao tomar estrategicamente o samba como foco, não se pretendeu excluir a consideração de outras práticas e gêneros que recebem as mais diversas denominações e contribuem como contrastes fundamentais para que,

3 Em nome da equipe de pesquisa, o autor agradece o apoio do CNPq, através do Edital Universal nº 1 de 2002, da Reitoria da UFRJ e da Escola de Música da mesma universidade.

em conjunturas específicas, algumas práticas determinadas sejam rotuladas como "samba". Com isso, busca-se não reificar o termo como algo que tenha forma ou sentido imutável. Assim, os termos "produção" e "circulação" são compreendidos como redes interligadas de recriação contínua de forma e conteúdo assumidos como "samba" entre diferentes indivíduos, grupos e instituições. A perspectiva adotada requer ainda uma estratégia de pesquisa diversificada, envolvendo revisão bibliográfica, pesquisa de arquivos de fontes primárias (no caso específico do projeto em questão, inclui-se um sítio eletrônico especializado em samba, que mantém um fórum de discussões aberto a não-assinantes) e observação participante (por exemplo, em espetáculos comerciais, ensaios de escola de samba etc.).

Um dos aspectos fundamentais do projeto[4] é o estudo mais aprofundado das formas de coexistência, ou sociabilidade, que engendram e são engendradas por meio de práticas musicais entre populações marginalizadas da cidade do Rio de Janeiro em luta pela cidadania. É importante lembrar que, direta ou indiretamente, a maneira pela qual as camadas populares da cidade "driblaram", por meio de sua produção cultural, preconceitos e perseguições para criar símbolos da "criatividade nacional" tem sido um tema presente na literatura sobre a música popular carioca, com destaque absoluto para o papel do samba.

A concepção da pesquisa sobre a circulação da música em geral e do samba em particular em redes comunitárias surgiu como desdobramento de uma série de discussões entre professores e alunos da área de etnomusicologia no âmbito do LE-UFRJ, tentando assimilar alguns dos debates cruciais em antropologia – como as assim chamadas "crises" da representação e da autoridade etnográfica, ou o valor e o modo de inserção da voz nativa como contribuição ao debate

4 Que também envolve o estudo de acervos da indústria do entretenimento, produção fonográfica, espetáculos comerciais etc.

acadêmico (Clifford, 1998; Clifford e Marcus, 1984; Marcus e Fischer, 1986) – e, em conseqüência deles, procurando vislumbrar objetivos e metodologias de pesquisa experimentais. Estudos em pequena escala, conduzidos principalmente por alunos de pós-graduação (Cambria, 2002; Marques, 2003), em perspectiva dialógica (segundo Freire, 1970, 1996), conferindo aos "grupos pesquisados" um papel mais ativo na definição dos focos e procedimentos de pesquisa, resultaram em trabalhos de pesquisa e dissertações que buscavam combinar estratégias mais tradicionais de observação participante com formas dialógicas de etnografia, estas incluindo cuidadosa negociação de ênfases e formas de difusão das respectivas pesquisas. À medida que tais discussões se tornaram mais sólidas e os resultados parciais mais palpáveis e difundidos através de dissertações, publicações e participações em simpósios, produziram-se aproximações com um conjunto de ONGs (organizações não-governamentais) criadas por moradores de áreas marcadas pela exclusão social no Rio de Janeiro. Algumas destas demonstraram interesse em estabelecer parcerias direcionadas a levantamento e registro de práticas musicais das respectivas comunidades e à construção de bancos de dados locais, talvez como "resultado" mais imediatamente identificável dos projetos anteriores.

O estabelecimento da primeira parceria com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), ONG de foco educacional e cultural fundada por moradores da comunidade, teve origem na convergência de interesses entre esta, o trabalho de pesquisa de um ex-aluno do Laboratório e membro do CEASM sobre a escola de samba local (Gato de Bonsucesso) e a UFRJ, a partir da posse de novo reitor em 2003, de estreitar os vínculos acadêmicos e humanos da universidade com a comunidade vizinha ao seu *campus* principal.[5] A ênfase das ações

5 Tal ocorria em meio a debate acirrado em torno da segurança na universidade, em que com freqüência se apontava genericamente a Maré como uma das origens da violência que rondaria o ambiente no *campus* em questão.

do CEASM, afinal de contas, têm sido a preparação de jovens residentes para o exame de admissão às universidades, principalmente públicas, atuando também intensamente em áreas como alfabetização, reforço escolar e artes (com destaque para a música), o que parece tornar óbvio o potencial da proposta em termos de benefícios recíprocos.

O foco do projeto *Samba e coexistência* na Maré tem sido a formação de pesquisadores entre jovens estudantes de escolas secundárias residentes na comunidade. Partindo de referenciais da pesquisa participativa,[6] o objetivo inicial[7] da pesquisa – produção de conhecimento e constituição de um banco de dados local sobre indivíduos, espaços e formas de sociabilidade associadas à prática musical – foi negociado em discussões com representantes do CEASM como algo a ser construído por um grupo de pesquisadores locais formados em encontros com os pesquisadores universitários. Nesses encontros, os pesquisadores universitários atuam como provocadores e mediadores de discussões, atentos à formulação, ao registro e à reelaboração de categorias e ferramentas de pesquisa que tenham pertinência com a experiência concreta comunitária. Por meio do emprego desse modo alternativo de etnografia, espera-se uma mudança qualitativa da abordagem etnomusicológica em termos dinâmicos (tipo de envolvimento da comunidade), éticos e epistemológicos, bem como, ressaltando os recursos criativos locais em vez de predefinir o que "faltaria" à experiência local,[8] uma mudança de ênfase em relação a outros projetos centrados na música e em outras práticas artísticas oferecidos à comunidade.

6 Ver Freire (1970) para perspectiva seminal e Impey (2002) para uma aplicação etnomusicológica recente.

7 Durante uma pesquisa participativa, é de se esperar que tanto as questões quanto o foco das ações possam mudar à medida que novas interpretações sobre aspectos significativos da prática musical vão emergindo, o que torna esse tipo de pesquisa simultaneamente mais dinâmico e desafiador.

8 Esses projetos são, em geral, propostos por artistas individuais ou por organizações artísticas e procuram apresentar conteúdos percebidos como uma lacuna na experiência da comunidade (Araújo, 2004).

Vale aqui ressaltar que, freqüentemente, ao trabalhar em tal contexto com categorias pré-elaboradas em formações discursivas que ignoraram a perspectiva microscópica das operações e interações concretas do dia-a-dia, os pesquisadores universitários têm constatado que algumas das categorias aparentemente consensuais registradas na literatura sobre a música brasileira – como, por exemplo, a própria categoria "samba" – aparecem interpretadas na percepção comunitária como surpreendentes ou até insignificantes, sempre que a comunidade é estimulada a confrontar a violência simbólica das categorias acadêmicas por meio de estratégias participativas.

Escuta local definindo temas para uma pesquisa na Maré

Um grande número de questões tem emergido das discussões entre os participantes do grupo de pesquisa em formação. Por questão de espaço, examinar-se-ão aqui apenas algumas entre as que demonstram potencial de construção de um conhecimento diferenciado em relação ao construído pelo viés acadêmico.

As diferenças entre as experiências musicais individuais no âmbito do grupo de residentes locais foram imediatamente percebidas pelo próprio grupo e discutidas como traço presente na experiência comunitária como um todo. Após algumas discussões que serviram ao amadurecimento da questão e superação, parcial pelo menos, de certo individualismo na apreciação da experiência alheia, a noção de paisagem sonora (Shaffer, 1977a, 1977b) foi introduzida pelos pesquisadores universitários e reconhecida, de modo geral, como pertinente à questão em análise. Na paisagem sonora da Maré, foram identificados gêneros definidos inicialmente como pagode, forró, rock, *reggae*, *gospel* (música popular evangélica) e o *funk* (incluído o assim chamado "proibidão", ligado à apologia do tráfico de drogas), mas também abrangendo a música apreciada por segmentos minoritários, como o *pop* africano ouvido pelos mais de mil angolanos moradores da região.

Constatou-se também, muito rapidamente, que cada um desses gêneros pode ser "a" escolha exclusiva de um indivíduo ou fazer parte de um espectro mais amplo de opções em seu cardápio auditivo, o mesmo podendo ser dito sobre as fontes de experiência musical para os residentes da comunidade, que envolvem uma ampla gama de recursos midiáticos, eventos públicos e privados, em espaços fechados ou abertos, próximos ou distantes (outros bairros, centro da cidade), um leque, enfim, não muito diferente do disponível à maioria dos habitantes do Rio de Janeiro. À medida que tais discussões foram aprofundadas, as distinções entre gostos musicais foram reconhecidas como relacionadas a fatores como idade, educação formal, filiação religiosa, período de residência na Maré e proximidade relativa com o tráfico de drogas.[9]

É relevante assinalar também que a revelação e a análise iniciais dessas diferenças, com se poderia esperar, deram margem a extensos periodos de silêncio significativo (Freire, 1970) durante os primeiros encontros. Pouco a pouco, no entanto, determinadas estratégias de interação propostas pelos pesquisadores universitários[10] abriram a cada um dos participantes a possibilidade de apreciação de forma e conteúdo dos estilos musicais preferidos pelos demais estudantes.

Outro tema significativo que emergiu nas primeiras discussões foi o impacto da violência sobre a vida social em geral, e mais particularmente sobre a vida musical. A violência aparece nas discussões quase sempre relacionadas ao tráfico de drogas (as "guerras" por território) e/ou à ação policial em geral. Registre-se ainda, como aspecto de grande potencial teórico, que os exemplos de violência abordados nos de-

9 O que não significa necessariamente envolvimento direto ou indireto com o tráfico ou drogas.

10 Por exemplo, mostrando videodocumentários que registram diferentes práticas musicais na Maré ou por meio da realização de entrevistas registrando histórias de vida, com ênfase na experiência musical, dos próprios pesquisadores residentes.

bates estão freqüentemente associados aos sons significativos de suas variadas manifestações, as referências específicas podendo variar do volume de um alto-falante de entidade religiosa tentando "abafar" o ruído amedrontador da luta armada até rajadas de metralhadora em meio a um baile *funk* (bailes ao som de música eletrônica aproximada ao "Miami *bass*", com ou sem *performances* de duplas de MCs[11], e que congregam majoritariamente a juventude pobre e marginalizada do Rio de Janeiro). Isso torna particularmente mais relevante a ênfase na categoria "som" do que em noções, mesmo as mais elásticas e abrangentes, de "música", ao tratar-se de mapeamento do contínuo entre a criação e a experiência mediadas pelo som. Nesse ponto, vale retomar a noção de paisagem sonora de Schaffer, ressaltando, porém, seu caráter descritivo de uma realidade dada, a partir da qual se pensa em novas formas de intervenção ou composição. Importa, porém, destacar igualmente a relevância de se pensar o contínuo que move a experiência humana entre sons perceptíveis e sons significativos, estes últimos marcados por situações mais ou menos ritualizadas, ou, em outras palavras, as formas de agência sobre as paisagens sonoras e as condições de sua produção (ver o conceito de trabalho acústico em Araújo, 1992a; 1992b).

Não obstante a violência física em estado latente e o terror que se impõe em dados momentos, a violência tem aparecido mais freqüentemente nos discursos dos pesquisadores da Maré sob sua forma mais sub-reptícia e mais eficazmente perversa: como violência simbólica (Bourdieu, 1997). Reconhecida apenas ocasionalmente e, ainda assim, em estágio relativamente recente das discussões, a violência simbólica surge muitas vezes sob a forma de depreciação da produção local – ou até mesmo incredulidade diante do fato de que esta idéia possa fazer sentido ou possuir algum valor – pelos

11 MC também em português, conforme a tradição norte-americana: *Master of Ceremony*.

próprios residentes, talvez como resultado de anos de políticas voltadas ao que lhes "falta". A adoção de uma perspectiva dialógica e não diretiva, com ênfase em questões que sejam relevantes aos sujeitos do diálogo, sempre encontra uma grande resistência interna das próprias vítimas de tal violência (Freire, 1970, 1996). No entanto, à medida que são superados os mecanismos de violência simbólica que lhes impõem visões de mundo conservadoras e a elas próprias contrárias, não apenas é modificada a atitude em relação à construção do conhecimento, dissolvendo contradições inexistentes entre o plano particular e o geral, mas é continuamente reinventada a agenda de pesquisa de temáticas significativas.

A violência simbólica tem surgido também sob a forma de conceitos acerca de práticas locais concebidos com base em visões externas socialmente legitimadas, tais como o discurso acadêmico ou de agências de Estado, que "congelam", por assim dizer, as práticas sociais, falhando em reconhecer ou, de acordo com Bourdieu (1997), "reconhecendo" erroneamente estratégias práticas dinâmicas, apresentando-as como categorias relativamente "fechadas" que não fazem o menor sentido no mundo real. Isso tem sérias implicações, uma vez que as discussões entre os pesquisadores residentes na Maré têm revelado usos particulares locais de categorias aparentemente estabelecidas com diferentes sentidos no meio acadêmico, lado a lado com o emprego de categorias de amplo uso local que permanecem absolutamente excluídas dos estudos acadêmicos da exclusão e da violência. Conseqüentemente, não parece inoportuno especular sobre a relativa inocuidade de muitos rótulos e abordagens centradas em categorias aparentemente estabelecidas (samba, forró, *funk* etc.) que ainda prevalecem na literatura sobre as culturas musicais populares no Brasil *vis-à-vis* a extremamente significativa, embora amplamente ignorada, práxis, freqüentemente redundando em processos de fusão de linguagens musicais, a qual move as lutas diárias pela sobrevivência física e emocional.

Assim, nos mais de cem debates realizados no espaço de pouco mais de um ano[12] com os jovens pesquisadores em formação, projetam-se temas como, acima de tudo, violência, drogas, poder, território, identidades locais e, em termos bem abrangentes, experiência sonora, num contínuo que vai do silêncio mortificante a estampidos e troares de vários calibres, em meio a vozes, instrumentos e alto-falantes. Tudo isso ora se sobrepõe, ora desloca inteiramente a ênfase da literatura acadêmica na problemática construção de identidade nacional, na mediação cultural e negociação simbólica, na institucionalização/cooptação ou seu reverso, na posição anti-sistêmica do samba e de sua potencial subversão da ordem sociopolítica, ou na paternidade ("étnica", "racial" etc.) de práticas culturais.

Samba, sociabilidade e conhecimento: pontos para um debate

A produção acadêmica de conhecimento sobre o samba no Rio de Janeiro apresenta, pelo menos à primeira vista, focos e abordagens bem distintos entre si. Tal fato dificilmente surpreenderia, dado que há mais de um século são registradas, em diversos locais da cidade, práticas culturais públicas e privadas de variados indivíduos ou grupos mais ou menos homogêneos, que, sob formas variadas, são autopercebidas ou simplesmente rotuladas como samba. No entanto, ao rever a literatura tomando como referência um trabalho de cunho participativo, com ênfase em categorias pertinentes à vida cotidiana, verifica-se que há uma grande convergência, ainda que implícita e paradoxal,[13] no trabalho de diferentes autores, sendo igualmente notável a existência de importantes lacunas que poderiam vir a fazer parte importante de uma nova agenda de pesquisa do samba.

12 Período de março de 2004 a fevereiro de 2005. O projeto recebeu apoio para o período entre janeiro de 2005 e dezembro de 2006 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) através do programa *Cientistas do nosso Estado*.

13 Posições aparentemente divergentes que, de ponto de vista mais abrangente, de fato não o seriam.

Nesse aspecto, parece oportuna uma volta ao conceito de formação discursiva (Foucault, 1972) como um conjunto de práticas discursivas historicamente circunscritas, inter-relacionadas, embora descontínuas, e hierarquizadas. Em minha tese de doutorado (Araújo, 1992a), buscando inicialmente romper com visões essencialistas acerca do samba e de sua prática, reelaborei o mesmo conceito, ampliando-o em termos do que denominei formação acústica, com o objetivo de assimilar o caráter dinâmico e abrangente da prática e representação do samba, entendidas como pólos de um contínuo de construção e reconstrução de sentido. Assim, boa parte das discussões sobre, por exemplo, as "origens" ou sobre o caráter "nacional", "regional" ou "étnico", assim como a expressão sonora, cinética ou social de tais querelas, adquiriria significado não propriamente no estabelecimento de "verdades" ou interpretações inquestionáveis, mas principalmente configurando uma formação acústica, o samba, tributário de sons diversos e eventualmente conflitantes disputando legitimidade em meio a relações assimétricas de poder.

Seguindo esse mesmo raciocínio, algumas posições defendidas em trabalhos que poderiam parecer sustentar opiniões antagônicas cruciais podem vir a ser relativizadas, se analisadas sob o ponto de vista de seu impacto sobre o cotidiano da vida social na experiência concreta de sujeitos situados no presente. Em outras palavras, tais polêmicas teriam dado forma a uma espécie de formação discursiva realimentada pela academia, que, no entanto, pode ser reequacionada ou mesmo apresentar pouca relevância na vida prática das comunidades que têm o samba como prática viva hoje. Outro ponto de suma importância é assinalar que, em contraponto a essa fixação em torno de certas questões, permanecem abertas lacunas significativas na literatura, cuja ultrapassagem poderia significar um salto qualitativo para a compreensão da prática e representação do samba.

Lendo e ouvindo o samba: notas para uma pesquisa participativa

Como indicado, procurar-se-á buscar aqui referências pertinentes a questões suscitadas pelo projeto de pesquisa na leitura de trabalhos recentes sobre o samba. O primeiro deles é o livro em que Hermano Vianna (1995) reexamina o uso do samba por sambistas e alguns de seus interlocutores (políticos, intelectuais, homens de mídia e outros) como termo de mediação e negociação do espaço de cidadania e mobilidade social das classes populares no Rio de Janeiro.[14] Embora reconhecendo a relevância de tal temática para a pesquisa em andamento, segundo a percepção dos moradores e sambistas da Maré, a eficácia das múltiplas formas locais de prática do samba nesse papel mediador no contexto local contemporâneo tem sido pelo menos questionável, se não inócua. Voltando ao trabalho de Vianna, sua tese central propõe que a repressão ao samba e aos sambistas em seus momentos iniciais no Rio de Janeiro[15] não era a atitude exclusiva das elites dominantes, o que elucidaria o que identificou como o "mistério do samba",[16] ou sua passagem a símbolo nacional.[17] Em discussões com os jovens moradores da Maré, constata-se que a violência, tema constante direta ou indiretamente nas falas dos jovens moradores, embora também afete as práticas musicais e a sociabilidade em torno delas, adquire um contorno simultaneamente ambíguo e aterrorizador, eventualmente sendo incorporada à formação acústica.[18]

14 A mesma temática já havia sido destacada e debatida anteriormente por Raphael (1980) e Araújo (1992a).

15 I.e., décadas finais do século XIX e primeiras décadas do XX.

16 Conforme nota anterior, o "mistério" já havia sido, em grande parte, elucidado por outros trabalhos ainda não publicados como livro.

17 Ver também o trabalho de Frota (2003), que aprofunda a análise do papel da mídia na "ascensão" do samba.

18 Por exemplo, rajadas de fuzis-metralhadoras incorporadas à paisagem sonora de um baile *funk*

O livro de Carlos Sandroni (2001) remete às relações entre etnicidade e política como evidenciadas musicalmente em sambas gravados entre 1917 e 1933, ressaltando em que medida expressam os diferenciais de poder acumulados por meio da formação histórica e social brasileira. Embora também coloque em relevo as estratégias mediadoras dos sambistas, Sandroni diverge eventualmente de Vianna quanto aos limites da mediação por este enfatizada, sustentando que, em graus e momentos diferentes, a violência física e simbólica das classes dominantes em suas atitudes com relação ao samba se fez e ainda se faz sentir. Tal fato, segundo o autor, pode ser observado em certos signos importantes da história do gênero como, por exemplo, na adoção pelo samba de certos padrões rítmicos menos estranhos à experiência musical européia no período de maior repressão a sua prática,[19] como forma de atenuar a resistência das elites. No âmbito do projeto na Maré, o tema da violência física e emocional ganha conteúdos insuspeitos nos estudos de períodos históricos já passados, uma vez que ela se alastra de modo autopredatório em meio à própria população local, que muitas vezes se encontra sob o fogo cruzado entre a violência de estado e a ação não menos violenta do tráfico de drogas, demarcando territórios e desenhando identidades arbitrárias entre a "população civil".[20] Tem sido notado também, no decorrer dos debates entre os jovens, que a violência simbólica "estereotipadora" e discriminatória vem não apenas das classes dominantes, mas muitas vezes de vetores internos à própria comunidade, como reclamam aqueles que não se encaixam nos rótulos atribuídos aos jovens da região.[21]

19 Até o final da década de 1920.

20 Digna de nota é também a recorrência de referências a estilos de apologia ao tráfico, em geral rotulados "proibidão" (tanto o pagode quanto o *funk*, ou mesmo o forró). Ver ainda o trabalho de Letícia C. R. Vianna (1999), sobre a trajetória de Bezerra da Silva e a emergência e recepção do chamado "sambandido".

21 Por exemplo, "funkeiros" ou "pagodeiros".

O trabalho de Luiz Fernando Nascimento de Lima (2001) expande o universo de mediações em análise, destacando o papel da mídia e os processos de intertextualidade associados à explosão comercial do pagode a partir de meados dos anos 70 e, particularmente, na década seguinte. Ele traça uma rede de relações entre expressões comunitárias e comerciais em variados gêneros musicais "locais" e "translocais" no período em questão, lançando perspectivas originais, influenciadas pela semiótica e pela crítica bakhtiniana, sobre a complexidade das operações micro e macroscópicas do mundo do samba e do pagode, da estrutura de uma canção às grandes artimanhas da indústria do espetáculo, passando pelo trajeto de músicos "locais" alçados à condição de "astros nacionais". Mapeamentos preliminares entre os jovens pesquisadores da Maré revelaram forte relevância de um trabalho conceitual que transcenda as categorias relativamente estanques associadas a gêneros musicais e outras práticas sociais e que assimile, contrariamente, as múltiplas interações entre estilos de música vividas por eles. Como participante ativo, ouvinte anônimo ou *voyeur* cauteloso, cada um dos pesquisadores comunitários fala com conhecimento de causa sobre um número variado de estilos musicais que reconhece no seio de sua comunidade, o que parece indicar, se não a pertinência, ao menos o potencial do debate em torno de conceitos como intertextualidade, formações acústicas ou bricolagem (com Lévi-Strauss) na pesquisa em questão.

Por fim, a tese de Roberto M. Moura (2003) dialoga com a literatura e destaca oportunamente o papel decisivo da sociabilidade propiciada pelo fazer samba[22] para que seu papel mediador se torne efetivo. Tal sociabilidade, como deixa entrever Moura (em concordância com este autor), não é isenta de tensões, e estas serão tão mais contundentes quando, como exemplificado no caso da

22 Compreendendo música, dança, relações de parentesco, vizinhança e muitos outros interesses.

Maré, ocorrerem sob marcos de fortes pressões rumo à desagregação e à instabilidade sociais. Pagodes financiados pelo tráfico de drogas, restrições ao ir-e-vir[23] sinalizam apenas algumas das questões que poderiam se agregar à discussão dos padrões de sociabilidade propiciados pela música no mundo contemporâneo.

Dialogicidade e conhecimento: comentário final

O confronto sintético entre a literatura acadêmica recente sobre o samba e uma pesquisa participativa em comunidade do Rio de Janeiro, em que categorias como "samba" e "música" aparecem reequacionadas sob novos marcos, indica muito incipientemente o quão fundamental é, no estudo de práticas sociais concretas, combinar a relativização de tendências macroanalíticas com atenção às categorias, questões e estratégias que orientam o cotidiano, bem como às situações muitas vezes ocultas e indizíveis que as justificam. Com base na experiência em andamento, aqui discutida, propõem-se, à guisa de provocação ao debate, três questões potenciais à literatura sobre o samba:

1. Se, como proposto por Paulo Freire, a construção de conhecimento só é concretamente possível quando se parte de uma investigação temática que interrogue de modo radical a realidade imediatamente apreensível, ao cotejar a literatura com o contexto de pesquisa aqui discutido deveríamos procurar detectar em que medida ela privilegia temas de relevância para a perspectiva nativa. Um exemplo desafiador, visto como relevante nas discussões entre os pesquisadores da Maré, aparece no contínuo de significados partindo de sons relativamente isolados a formas sonoras mais ritualizadas tais como a fala, a

23 Um "direito", na opinião de setores mais privilegiados da sociedade.

música e outros tipos de práticas e eventos sonoramente estruturados, algo que exige análise que vá além da etnografia de práticas "musicais".

2. Em que medida as condições de emergência e predominância da violência física (no caso da pesquisa-foco deste trabalho, a estagnação econômica levando ao tráfico de drogas como alternativa de "sobrevivência") podem ser mais conjunturais e efêmeras que aquelas associadas à violência simbólica (como a atribuição arbitrária de associações musicais a determinados grupos sociais)? Fundamentadas em crise de agência (o que significa real mudança social? Como intervir em tal processo?) mais do que em quadros de escassez, estas provavelmente não desapareceriam num mundo de menor desequilíbrio socioeconômico e certamente não se dissiparão em contexto tão desigual quanto o brasileiro.

3. Em que medida assumir uma postura dialógica requer repensar a relação entre pesquisa e o perfil do pesquisador e sua trajetória de formação, levando a uma revisão radical dos processos de produção de conhecimento e, quiçá, da própria estrutura institucional que os fomenta e legitima?

Samuel Araújo é doutor em Etnomusicologia pela Universidade de Illinois em Urbana-Champaign e professor da disciplina na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. *E-mail*: <samuca@openlink.com.br>.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a social history of samba in Rio de Janeiro (1917-1980)*. Tese de doutorado em etnomusicologia. Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, EUA, 1992a.

______. Descolonização e discurso: notas sobre o tempo, o poder e a noção de música. *Revista Brasileira de Música*, n. 20, 1992b. p. 7-14.

______. Socioacoustics of violence in the inner city: issues and challenges to an anthropology of sound. Ms. não-publicado apresentado ao Center for Ethnomusicology da Universidade de Columbia, Nova York, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CAMBRIA, Vincenzo. *Música e identidade negra: o caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, 2002.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

______. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1972.

IMPEY, Angela. Culture, conservation and community re-construction: explorations in advocacy ethnomusicology and participatory action research in Northern KwaZulu Natal. In: ARAÚJO, Samuel (Ed.). *Yearbook for Traditional Music*, n. 34, 2002. p. 9-24.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. Live samba: analysis and interpretation of Brazilian pagode. *Acta Semiotica Fennica XI*. Helsinqui: International Semiotic Society/Semiotic Society of Finland, 2001.

MARCUS, George E.; FISCHER, Michael M. J. *Anthropology as cultural critique*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MARQUES, Francisca. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, 2003.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Tese de doutorado em musicologia. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003 [Nota da organizadora: publicada com o mesmo título pela Ed. Rocco (Rio de Janeiro) em 2004].

RAPHAEL, Alison. *Samba and racial democracy*. Tese de doutorado em ciência política. Universidade de Colúmbia, EUA, 1980.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. da UFRJ, 2001.

SCHAFFER, R. Murray. *Tuning of the world*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1977a.

______. *The soundscape*. Rochester, Vermont mont: Destiny Books, 1977b.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. da UFRJ, 1995.

VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

Por dentro y por fuera

El vallenato, su música y sus tradiciones canónicas

Egberto Bermúdez

Este trabajo sintetiza los resultados de dos estudios anteriores. En el contexto colombiano, el propósito principal del primero era considerar el vallenato (como ejemplo de música popular) como objeto legítimo de análisis musicológico. Pretendía por extensión, parodiando a Kofi Agawu en su tratamiento de la música popular africana, liberarlo del yugo de las explicaciones contextuales de algunos etnógrafos, etnomusicólogos, especialistas en estudios culturales y periodistas. En consecuencia, esta caracterización del *vallenato* tuvo como base el análisis de la música tomando como fuentes principales las grabaciones efectuadas desde aproximadamente 1940 hasta la actualidad y sintetizando los aspectos esenciales de la abundante información contextual sobre el tema. Por su parte, el otro trabajo tenía como propósito exponer las tradiciones fundacionales del "canon" del vallenato, las cuales fueron formuladas y consolidadas por intelectuales, políticos, escritores, periodistas y activistas culturales. Un objetivo adicional es el de presentar, a la luz de los resultados anteriores, una lectura alternativa de la relación entre la música, sus dinámicas y el desarrollo de procesos identitarios regionales y nacionales.

El vallenato hoy

Hoy, el género musical colombiano conocido como *vallenato* tiene vigencia nacional e internacional. Su aspecto más característico (y que sin duda lo identifica) es el uso del acordeón de botones como instrumento principal, y a pesar de ser ante todo un género cantado, es

también – aunque no exclusivamente – música de baile. En relación a otros géneros musicales colombianos, es aquel que mayor atención recibe por parte de la industria musical y los medios de comunicación, siendo también el producto discográfico colombiano de mayor circulación y ventas. Su difusión abarca todo el país y es amplia entre los grupos de colombianos emigrados en los Estados Unidos y Europa con notoriedad en el mercado musical de América Latina y los Estados Unidos. Además, musicalmente, el vallenato y su estilo también han sido fundamentales en el surgimiento y consolidación de las versiones colombianas del "pop latino" de hoy.

El cantante es su figura central, seguido por el intérprete del acordeón, relegando a un lugar subalterno a los demás instrumentistas (caja, guacharaca, bajo eléctrico, tumbadoras, etc.). El amor y la nostalgia por los valores de una sociedad rural ya transformada por el cambio social predominan en sus textos, temas que dejan en segundo lugar aquellos relacionados con el comentario social, la sátira, la política, la historia y los eventos de actualidad, etc. Los valores sociales y culturales frecuentes en ellos son manifiestamente conservadores (exaltación del honor y de los vínculos de sangre, machismo, desigualdad de opciones para los dos sexos, idealización del amor romántico y filial, preponderancia de convenciones sociales *vs.* individualidad, etc.), los cuales están fuertemente enraizados en la cultura popular colombiana y de América Latina y contrastan abiertamente con aquellos promovidos por la cultura internacional contemporánea. Aún así, el *vallenato* es uno de los pocos géneros musicales que ha formado parte de la discusión cultural entorno a la definición de la identidad regional costeña y la identidad nacional colombiana. Su popularidad en el último cuarto de siglo ha hecho inevitable que se relacione con los fenómenos más importantes que han afectado la sociedad colombiana: el conflicto armado, y procesos tan dispares y tan importantes como el narcotráfico por un lado, o por otro la expansión de diferentes denominaciones cristianas en las capas bajas y medias de la población.

El "canon" del vallenato se basa en los siguientes postulados: debe ser interpretado en tres instrumentos (acordeón, caja y guacharaca), tiene textos narrativos, fue música campesina que ahora es urbana, es triétnico, y Valledupar es su epicentro y de ahí recibió su nombre. Como se verá más adelante, este canon está en abierta oposición con la realidad musical del estilo y la poca solidez de sus tradiciones confirma que surgió por fuera de la música, como un fenómeno identitario regional ideológico y político.

Tradiciones musicales y no musicales

El compositor Adolfo Pacheco llama "ideologos vallenatos", a los principales autores de las tradiciones escritas y mediáticas a que nos referimos. Son escritas, pues como se verá, nacieron en textos de conocidos escritores y después, se han mantenido en el campo de la literatura y el periodismo. Mediáticas, porque también desde sus comienzos fueron conocidas y adquirieron su estatus al ser difundidas a través de influyentes medios de comunicación, primero en periódicos y revistas de gran circulación, más tarde a través de la televisión, y ahora, en internet. Son, como las califica Jacques Gilard, tradiciones recientes que se establecieron desde mediados del siglo XX y que rápidamente adquirieron estatus de conocimiento establecido y sancionado por la autoridad y prestigio de sus creadores que incluyen a importantes personalidades colombianas como el expresidente Alfonso Lopez Michelsen (1913) y el escritor Gabriel García Márquez (1928).

En articulos publicados en 1986-87, Gilard sintetizó los principales aspectos de la aparición de la cultura y la música costeña en el panorama cultural colombiano entre 1940-50. Sus aportes hacen especial referencia a la relación de los nuevos estilos musicales (en particular el porro y el vallenato) con las orientaciones estéticas, literarias, políticas y culturales de aquel momento, así como

con las posturas esenciales del aún incipiente debate colombiano sobre la identidad y la cultura local, nacional y universal.

En primer lugar, este autor sostiene que el vallenato no es una tradición antigua y que además no es narrativa como se afirma en la mayoría de los textos que lo definen y caracterizan. Además, indica que la elite de Valledupar se apropió de la música de acordeón de toda la región costeña y abusivamente le aplicó el apelativo de "música vallenata". Gilard indica que el proceso de reivindicación de la cultura costeña fue el telón de fondo en el surgimiento del vallenato y reconoce en el dos tendencias: una que se limitó a lograr que la cultura costeña fuera aceptada en el panorama de la cultura nacional la cual se concentró en la música, que Gilard considera como la "espuma" que desviaba la atención de la realidad humana y social de la región. La otra tendencia, asumida por García Márquez y que Gilard considera subversiva, partió de una posición lejana del nacionalismo y buscó desde el comienzo la universalización de la cultura costeña. Al identificar estos problemas, Gilard no contó con la terminología aportada por Eric Hobsbawm, pero es indudable que muchas de las tradiciones de que tratamos son "tradiciones inventadas".

Usando una adecuada metáfora antropológica Wade postula la existencia de varios "mitos de origen" en los discursos acerca de la historia de los diferentes estilos de música costeña y añade que en ellos es evidente la reiteración del mito fundacional (mestizaje) de la nación colombiana, especialmente en su versión costeña. Sin embargo, los problemas identificados por Gilard – que también guiaron a Wade – en el caso del vallenato no muestran la coherencia para constituir un "mito de origen" y sería mejor considerarlas como un conjunto de tradiciones fundacionales, sobre las que en ocasiones, no ha habido unanimidad. Su ámbito cronológico se ubica aproximadamente entre 1940 y 1970 y en ese periodo han tenido una

trayectoria separada del desarrollo de la música, aunque en ocasiones han mostrado algunos puntos de convergencia.

Cultura, música y determinismos geográfico y racial

Desde el siglo XIX, la discusión sobre la cultura colombiana (la música incluida) se hizo en general en términos raciales y tuvo como telón de fondo la ideología del mestizaje. Su punto de partida es el determinismo geográfico en lo cultural, social y político, inspirado en las teorías del Baron de Montesquieu. A pesar de que estas fueron ampliamente criticadas por sus contemporáneos por sus implicaciones políticas y sociales, su aspecto cultural no fue muy debatido y se convirtió en una importante fuente metodológica para el tratamiento de la historia de la cultura, especialmente en América Latina. En Colombia, Francisco José de Caldas (1771-1816) a quien le preocupaban las ciencias naturales y humanas, las usó, procurando no caer en sus excesos, pero mas tarde fueron retomadas sin mayor discusión en el debate sobre la búsqueda de la "cultura nacional", y así fueron adoptadas en las diferentes agendas de construcción de nación a lo largo de todo el siglo XIX y la primera mitad del XX.

De este determinismo geográfico se pasó muy rápidamente al determinismo racial, contra el que reaccionó la antropología siendo talvez Claude Lévi-Strauss, quien mejor ha argumentado en contra de la confusión de los conceptos de raza y cultura y las implicaciones de mezclar estas categorías en el análisis antropológico y cultural. Sus argumentos advierten también sobre las implicaciones abusivas de científicos sociales aficionados, propagandistas y agitadores culturales (sobre todo en el terreno de lo político). Y este es precisamente el campo en donde, en términos generales, ha surgido la ya abundante literatura sobre el vallenato. Salvo muy pocos casos, quienes han contribuido a fijar las pautas básicas

sobre el vallenato fueron profesionales de otras áreas (abogados, periodistas, escritores, activistas políticos y culturales) que se aventuraron en el terreno de la historia, la antropología y la musicología.

Este determinismo racial surge en la versión más conocida del "canon", en donde Araujo establece que la "trihibridazión de negro, indio y blanco" generó la llamada "trifonía" de instrumentos con sus supuestas herencias culturales respectivas: acordeón (Europa), caja (Africa) y guacharaca (América). Sin embargo, es exactamente lo que proponía Alfonso López Michelsen, en su "Carta-prólogo" a la obra de Araujo, escrita un año antes de la publicación de la obra y que fue suprimida de su última edición. Así, no es difícil aceptar el acierto de Gilard al afirmar la esencia ideológica y política de la "invención" del término música "vallenata".

Esto presupone la noción de que la música puede encarnar el "alma popular", el "alma nacional" o el espíritu de un pueblo (*Volkgeist*), lo que Burke llama el "primitivismo cultural" aparecido en Europa a finales del siglo XVIII, cuando justamente las culturas regionales tradicionales estaban desapareciendo y los intelectuales se empeñaron en conservarlas. Este autor indica como en ese marco ideológico se hacia una ecuación entre lo antiguo, lo natural y lo popular, tradición que llega con fuerza a América Latina durante el siglo XIX y XX. En consecuencia, en el Caribe y Latinoamérica el alma nacional o regional se busca en la raza y en la música, y en sintonía con el clima ideológico internacional se oscila entre dos opciones, el indigenismo y el africanismo. Las tradiciones que rodean al vallenato nos sirven para ejemplificar una de sus opciones: ocultar los elementos culturales africanos al adoptar una posición indigenista, bastante lejana sin embargo de las formulaciones "nacionales" del indigenismo colombiano, cuyo autor más destacado es Armando Solano, vinculado al socialismo y a la critica sociológica y política de la situación nacional.

La columna vertebral de este indigenismo es la llamada Leyenda Vallenata, una tradición de reciente creación. Esta, que fue uno de los puntos de partida para la creación del Festival Vallenato, celebra el milagro – atribuido a la Virgen del Rosario – de la resurrección de un grupo de españoles que había sido envenenado por los indígenas. Este hecho solo está esquemáticamente documentado en las fuentes historicas y tiene variantes bastante adornadas por la ficción. A la luz de esta, el indigenismo que mencionamos se debe calificar al menos de contradictorio, pues la leyenda celebra la derrota de los indigenas y el triunfo de la fe católica y el estado español. Sin embargo, esta posición es oficial en Valledupar, con iconos que van desde la gigantesca escultura del Cacique Upar en uno de sus más visibles espacios públicos, hasta el apelativo dado a dos de sus más importantes figuras, la 'Cacica' Consuelo Araujo (forjadora del canon mencionado) y el 'Cacique de la Junta", Diomedes Diaz, tal vez la figura pública más importante del género.

La aparente solidaridad con los indigenas aquí manifiesta tampoco tenia una base real ya que históricamente en la región, la sociedad llamada civilizada tenia una gran lejania con las pautas culturales indigenas y su cultura se articulaba con la indígena a través de estereotipos de origen colonial. Es posible que la relación con el poder politico haya sido la razón por la que la contradicción de la Leyenda no haya ha sido criticada sino en forma tímida y superficial. Es un ejemplo de indigenismo ideológico, aparecido en las capas altas de la sociedad, que parece ser común en toda la región a juzgar por las obras de Pedro Castro Trespalacios y Gnecco Rangel Pava, dos importantes intelectuales y políticos con estrechas relaciones con las Academias de Historia locales. La influencia de sus escritos, así como su prestigio, lograron convencer al compositor y músico, José B. Barros (1915) de que la *cumbia* era indígena y habia nacido en el "país de Pocabuy", concepto geográfico inventado por Rangel Pava, opinión que ha sido citada desde en-

tonces innumerables veces. Este indigenismo, aún en contra de fuertes evidencias musicales, ganaba así la batalla y escamoteaba una vez más las raices culturales africanas del vallenato y de la cultura musical costeña. Existen casos muy exitosos de procesos como este, como aquel que revela Martin Bernal, en donde la antigua cultura griega se volvió Aria y se "europeizó" en el siglo XIX, ocultando y desapareciendo sus conexiones y origenes semitas y africanos.

Volviendo a nuestro caso, la opción contraria, el africanismo, no contó realmente con representantes en Colombia – en el terreno de la música – sino hasta mediados de la década de 1950. En ese momento el racismo era frecuente en la discusión musical, al menos eso deja ver la obra de Daniel Zamudio, entonces la más influyente en cuanto a la música tradicional colombiana. Este autor considera "simiesca" la música de herencia africana y clama por una "depuración" de los estilos musicales que la contienen. Como contrapeso, Manuel Zapata Olivella, después de su experiencia con los movimientos de reivindicación política de los negros norteamericanos, toma una posición radical africanista en sus escritos sobre la música costeña aunque mas tarde adopta el mestizaje como marco explicativo de los fenómenos culturales y musicales de la costa y del país, propuesta que unos años antes había hecho Hector Rojas Herazo al formular un "trietnismo" para la música de la región, concepto este que ha tenido muchos seguidores.

En un trabajo reciente hemos postulado la supervivencia de pautas rituales africanas en algunos de los géneros afines al vallenato y el análisis musical de este último – como veremos mas adelante – corrobora en lo musical dichas hipótesis. Volviendo a las tradiciones del Festival Vallenato, la inclusión de la "danza del pilón" como uno de sus símbolos es un ejemplo más de lo que Gilard llama la "recuperación" (o mejor cooptación) de la cultura musical regional por parte de los creadores del complejo cultural del vallenato.

Esto ocurre justamente cuando estos elementos estaban perdiendo – o habían perdido ya – casi toda su vigencia en la cultura campesina de la costa atlántica. Las contradicciones del proyecto cultural de invención de esta tradición surgen de nuevo pues el pilón, su uso y sus danzas y rituales están íntimamente ligados a la herencia africana de América ya que el arroz, el sorgo (millo) y sus tradiciones fueron introducidos en nuestros territorios a través del contacto esclavista con Africa Occidental. En la música tradicional de la costa atlántica, materia prima del vallenato y de su historia, también existen evidencias de la supervivencia de elementos rituales localizados en Africa Occidental de los cuales hemos tratado en otra parte. Esas supervivencias marginales también pueden observarse en la literatura oral y prácticas relacionadas con las actividades que desarrollo la población africana en nuestro país, como la minería. Sólo algunos autores han intentado valorar el aporte africano al vallenato, pero, como mencionábamos al comienzo de esta sección, siguen confundiendo raza y cultura.

Literatura y música

También la literatura ha sido fundamental en el establecimiento de las nuevas tradiciones del vallenato. En efecto, se puede decir que esta música – aún antes de llamarse así – se comienza a conocer a través de la prensa en las obras de Antonio Brugés Carmona (1911-1956), Manuel Zapata Olivella (1920-2004), Hector Rojas Herazo (1921-2002) y Gabriel García Márquez (1927). Estos textos son, en general, el producto de un proceso de "estetización" de observaciones etnográficas no profesionales. Matizados con el uso de la ficción literaria logran establecer los elementos esenciales de las nuevas tradiciones a que nos referimos. Brugés Carmona es quien primero elabora la leyenda del encuentro de un acordeonero local con el diablo, uno de sus tópicos principales. Por su parte García Márquez, le dedica al acordeón uno de sus primeros

periodísticos, en donde deja muy clara su posición: no le interesan sus "inútiles" aspectos históricos ni musicales, sólo le interesan sus connotaciones afectivas y literarias. Más tarde, cuando escribe sobre los compositores e intérpretes de lo que comenzaba entonces a llamarse "música vallenata" emplea metáforas religiosas, muy elocuentes de la ortodoxia con que se forjó posteriormente el concepto de autenticidad alrededor del género. En aquellos mismos años, estos dos autores son también los primeros en llamar "juglares" a los músicos vallenatos. Este fenómeno, que no es exclusivamente colombiano y por ejemplo, se presenta también en la tradición del "folklorismo" argentino, tiene como punto de partida la acepción "romántica" de las tradiciones juglares y trovadoresca medievales, consolidada en el siglo XIX, y que en términos musicales encuentra su mejor expresión en la opera *Il trovatore* de Giuseppe Verdi estrenada en 1853.

Dentro del canon vallenato, se insiste en considerar sus textos como poesía elaborada, en especial a través de una interpretación inadecuada de los arcaísmos del lenguaje campesino costeño. Estos, siempre han llamado la atención y atizado la fantasía romántica de los intelectuales urbanos, ya que en comparación con el lenguaje urbano resultan inevitablemente "poéticos". El desconocimiento de estos arcaísmos y de la cultura tradicional hizo que en círculos intelectuales exageraran su contenido poético al hallarlos algunos textos del vallenato, algo por cierto no muy común. Un ejemplo conocido, es el paseo *La diosa coronada* de Leandro Diaz, del cual García Márquez uso unos versos como epígrafe en su novela *Amor en los tiempos del cólera*. De Lima nos informa que en las primeras décadas del siglo XX, en Carmen de Bolívar en los días anteriores a la Navidad, el pueblo se engalanaba con arcos y cada noche en una calle diferente se hacía un desfile de carros alegóricos seguidos de bandas de música y presididos por una *diosa*, nombre que se le daba a la joven mas hermosa de la respectiva calle.

A mediados del siglo XX, también en Guamal (Magdalena) para los bailes públicos (saraos) las mujeres se vestían "haciendo unas de ninfas, otras de diosas".

El análisis de Gilard es contundente para concluir que las anécdotas en que se basan la mayoría de las canciones del vallenato no lo convierten en un género musical narrativo. Medina Lima hace un análisis más pormenorizado y concluye que sólo una mínima parte del repertorio de Escalona y del vallenato en general se puede llamar narrativo. Sin embargo en estricto sentido el vallenato se aproxima en muy poco a los géneros narrativos por excelencia, el romance, el corrido mexicano, el colombo-venezolano y la payada uruguayo-argentina. Gilard le atribuye a García Márquez el haber convertido lo lírico en narrativo, e indica como a través de la gran prensa, la opinión colombiana ha tomado al pie de la letra las declaraciones de "su premio Nobel".

Cultura y sociedad

La existencia de un conflicto de culturas (letrada *vs.* oral) es asumida por casi todos los autores de las tradiciones a que nos referimos, aunque en este aspecto – como se dijo – tampoco se ha logrado acuerdo total entre ellos. En cuanto al acordeón, López Michelsen y Araujo consideran que este pasó de la cultura letrada a la cultura campesina, mientras que para García Márquez es un instrumento musical eminentemente "proletario". Si tenemos en cuenta que para llegar a estas conclusiones no se han examinado los datos relacionados con el instrumento y su música, fue más acertada la intuición del escritor ya que el acordeón en efecto fue desde sus comienzos un instrumento de las clases populares.

En la costa atlántica en realidad no hubo un enfrentamiento entre cultura popular y cultura dominante (de elite) ya que estas no se

diferenciaban mucho entre si y contaban con valores comunes. Burke explica como esto era una caracteristica del mundo hispánico ya que, al contrario que en otras regiones de Europa, la familiaridad entre las clases altas y bajas llegó a su máxima expresión en España en el siglo XVIII. En la costa atlántica, en el siglo XIX, los observadores extranjeros coincidían en la casi inexistencia de una cultura letrada y destacaban la fortaleza de la tradición oral.

Sin embargo, a pesar de la mencionada cercanía, la rigidez de las divisiones sociales se enfatizaba en el terreno de la música. Gustavo Gutiérrez, uno de los organizadores históricos del Festival Vallenato, deja claro que una cosa son los músicos profesionales que "tocan en casetas", y otra el grupo de organizadores que aunque sean compositores como él, nunca han "tocado en caseta" y se precian de no tener la música como profesión. Aún el mismo Alfonso Lopez reconoce que Rafael Escalona y Gustavo Gutiérrez son compositores letrados con trayectorias muy diferentes a las de acordeoneros y compositores como Alejo Durán, Emiliano Zuleta, Luis E. Martínez o Leandro Diaz, todos de extracción campesina. Además, la citadas familiaridad y cercanía entre los sectores campesinos y letrados explica en parte porque la censura de los sectores altos de la sociedad costeña – y aquellos de la sociedad nacional – lograron depurar la tradiciones antiguas que eran fundamentales en este tipo de expresión verbal-musical.

La sociedad en que se desarrolló el vallenato es descrita lapidariamente por Lopez Michelsen como "un panorama social donde el predominio del machismo es completo y la desintegración de la familia un fenómeno cotidiano". En efecto, las conclusiones de los pocos estudios antropológicos y sociológicos hechos en aquella zona arrojaban los mismos resultados. El amor, de acuerdo a los estudios de Alicia y Gerardo Reichel-Dolmatoff, no es expresado en términos afectivos sino mediante declaraciones tendientes a probar la virilidad del hombre, aceptadas como honrosas por parte de las mujeres. Además estos

mismos investigadores insisten en que las aventuras extramatrimoniales forman parte muy importante de la conformación del prestigio de los hombres. Virginia Gutiérrez de Pineda encontraba que la unión libre era el vínculo predominante en la región, y que su inestabilidad era una constante, especialmente en los sectores bajos de la escala social. También anotaba que, como rasgo cultural, las diversas formas de poliginia se hallaban extendidas en los departamentos de la Costa Atlántica colombiana y compartían los valores del complejo cultural que cubría el Pacifico y la zonas ribereñas de los ríos Magdalena y Cauca.

De acuerdo a esta autora, la obsesión con la genitalidad que se manifiesta en este complejo cultural y sobre todo en los estratos bajos, forma parte esencial del proceso de socialización y figura en canciones, dichos, chistes, coplas y juegos. Este tema no se encuentra en los textos del vallenato de ese momento, pero si era común en los de otras tradiciones musicales de la costa atlántica. No es equivocado ver aquí la censura o auto-censura, inducida por parte de las clases altas y la elite que las consideraba vulgares y su adaptación a la versificación urbana de raíz tradicional cuyo mejor ejemplo es probablemente la producción musical de Escalona. Esta censura tuvo alcance nacional y Quiroz cita un editorial de *El Siglo* de enero de 1946, donde siguiendo el ejemplo de Puerto Rico, se pide eliminar de la radio "ciertas canciones picarescas como El Caimán" para defender "el prestigio de nación culta que tiene Colombia".

La música

Las referencias más tempranas de los principales elementos musicales del estilo que posteriormente se denominaría "música vallenata" o "vallenato", se las debemos al pianista y compositor Emirto de Lima, al abogado y escritor Gnecco Rangel Pava y al sacerdote y botánico Enrique Pérez Arbeláez. Sus aportes se refieren a algunos de los elementos musicales, formales, instrumentales y estilísticos de la

música cultivada en esa época en el Atlántico y los antiguos departamentos de Bolívar y el Magdalena, que incluían los territorios que serían posteriormente los departamentos de la Guajira y el Cesar, fundados en 1954 y 1967. Por otra parte, Rangel Pava incluye las primeras transcripciones musicales de piezas que llevan los nombres de *son*, *merengue* y *puya* realizadas por el compositor Andrés C. Rojas. Otras fuentes contemporáneas (escritos y testimonios orales) complementan esta temprana información.

La historia del *vallenato* es semejante a la de muchos de los estilos musicales urbanos y populares del Caribe y América Latina y comprende varios procesos. El principal fue la absorción de antiguas tradiciones marginales africanas por parte del nuevo estilo musical. En segundo lugar, está la adaptación de sus pautas (en general ligadas al ritual) a los contextos católicos, especialmente festivos. Finalmente, todo esto se complementa con la adopción de instrumentos y estructuras musicales de otras tradiciones musicales, principalmente las europeas. Uno de los aspectos más importantes en estos procesos es la participación de la industria discográfica y de la radiodifusión. La audición de música grabada era ya algo generalizado en la región desde la década de 1910, y en las décadas siguientes algunos autores constatan la audición pública (a través de la radio) y privada de música grabada en la Costa Atlántica y el interior del país. La génesis del *calypso* de Trinidad entre 1890 y 1910 puede ilustrar los citados procesos, pues en ellos se observa la presencia de varios elementos comunes al desarrollo del *vallenato* y de otros géneros musicales caribeños.

Como características esenciales de su periodo formativo se puede indicar que su contenido textual está asociado a los textos tópicos y de comentario social y en forma secundaria, a enfrentamientos o retos poético-musicales. Por otra parte, los contextos considerados tradicionales para su ejecución, eran (y aún son) las reuniones musicales de diversión denominadas *parrandas*.

Cantos de escarnio y parranda

Los cantos tópicos y de comentario social, con o sin implicaciones rituales, son muy comunes en Africa y particularmente en la zona Sudánico-Oriental. Allí, tanto en contextos de entretenimiento como en los rituales, las canciones satíricas y de burla (*derision songs*) son un eficaz vehiculo del control social y de manejo de tensiones sociales individuales y colectivas. Esta tradición se halla aún viva en la tradición musical caribeña (Haití, Carriacou, Jamaica, St. Lucia, Cuba) y desde comienzos del siglo XX es parte de importantes géneros de música popular como el *calypso* en Trinidad, el *pwen* en Haití y la plena de Puerto Rico. Además fue uno de los elementos esenciales del *vallenato* primigenio y del que hoy se considera tradicional. Otro importante género asociado a esta tradición es la de los duelos verbales con música (*picong, fatigues*) conocidos en el vallenato como *piquerías*, un termino probablemente derivado de la palabra usada en el creole francés del Caribe.

La retención residual de esta tradición africana se detecta en las primeras composiciones de Rafael Escalona. En una de ellas, el escarnio tiene como tema la malformación física y la homosexualidad de una pareja de sirvientes y en otra ("El pobre Juan") también, aunque la auto-censura lo hace moderarse cuando se refiere a la deserción matrimonial de una muchacha del pueblo a la que la gente llamaba la "Culocontento", expresión que el compositor dejó por fuera del texto de la canción. En efecto, tanto "Alejo" Duran (1919-1989) como Leandro Diaz (1928), dos de las figuras más representativas del genero conocían esa tradición e indican que los llamados *cantos de parranda* eran: "el mismo vallenato" y Diaz menciona además que en especial se hacian "para ponerle pereque al amigo", una clara alusión a la tradición musical africana antes mencionada.

Por su parte, la *parranda* es la tradición de música y baile ambulante de la pascua de navidad, hoy todavía viva en el Caribe (Puerto

Rico, Colombia, Venezuela, Republica Dominicana, Panamá, Cuba, Trinidad) y documentada en la música campesina desde el siglo XVIII en la misma región. Esa tradición religiosa se sincretizó con bailes públicos y privados sin función religiosa especifica y posteriormente se descontextualizó, es decir perdió sus pocas implicaciones religiosas y rituales. Hoy, las *parrandas*, como reuniones para oír música, beber y hablar son el contexto local preferido para la audición del vallenato. En ellas se desarrollan actividades que se reflejan muy poco en las grabaciones que salen al mercado, pero que de alguna forma se reproducen en los conciertos y en las presentaciones en vivo. Aquí, hay que establecer la diferencia entre estos dos últimos contextos, en las presentaciones en vivo en lugares públicos (especialmente en el interior del país) predomina el baile mientras que en los conciertos en vivo y en las parrandas no, en especial en estas últimas donde el baile está "canonicamente" prohibido.

En la música de la región, la parranda (como tradición de música navideña) se reflejó inmediatamente en la estructura de la producción y consumo de la industria fonográfica. Tanto para la música bailable como para el vallenato, la temporada de fin de año y sus novedades musicales demandaban especial cuidado y en se contexto aparece por ejemplo, la tradición de los "14 cañonazos bailables" establecida por Discos Fuentes en 1960.

Géneros

En la actualidad, el *paseo* es el género musical mas importante del *vallenato* y abarca entre el 70-80% del repertorio grabado. De los otros (*merengue, son* y *puya*); el *merengue* es aquel que con más frecuencia aparece en la música grabada (10% aproximadamente), mientras que los demás se limitan a las interpretaciones en vivo, en especial de temas compuestos en los años cuarenta y cincuenta. En muy contadas ocasiones, la *piquería* (hecha con la música del *paseo*) aparece en

grabaciones comerciales. El análisis de las grabaciones antiguas y su comparación con el repertorio actual nos llevan a confirmar el aumento de la velocidad de la interpretación, especialmente del *merengue* y la *puya*. El *paseo* ha tenido transformaciones en su forma y su musicalización, y de todos ellos, el *son* es el que menos ha sido utilizado.

Paseo

Históricamente el *paseo* parece ser el más reciente de los cuatro géneros actuales y sólo alrededor de 1950 comienza a mencionarse como un género independiente relacionado con la música de acordeón. Este género tiene referencias más amplias en el contexto caribeño en Puerto Rico, República Dominicana y Trinidad. En términos formales, estas piezas presentan una estructura binaria con ligeras variantes (ABCB/ABCB; ABAB/CDCD o ABABCB/ABABCB) que está totalmente identificada con la estructura de otras formas musicales (cantadas e instrumentales) caribeñas contemporáneas (*danza, danzón, plena, beguine, merengue, tango, samba, calypso*, etc.).

Son

En este repertorio, el *son* muestra las estructuras más sencillas, aunque estas aparecen también en los ejemplos tempranos del *paseo*. En la primera parte del siglo XX, en la costa atlántica colombiana el termino *son* es aplicado en forma genérica para designar las diferentes melodías tocadas en diferentes instrumentos (caña de millo, gaita, etc.) y contextos musicales (festivos y de entretenimiento, etc.). Además, históricamente *son* es un termino genérico hispánico del siglo XVII con el que se designaba una pieza instrumental. Dentro de la cultura colonial latinoamericana dicho término fue usado en forma corriente y mantuvo su significado hasta el siglo XX. En la actualidad se usa para designar diferentes géneros musicales (cantos, bailes, música instrumental) en países del Caribe, Centro y Suramérica.

Merengue

El caso del *merengue* constituye tal vez un caso paradigmático de consolidación de un género musical internacional caribeño, ocurrido en la segunda mitad del siglo XIX. Este proceso está relacionado con los de la *danza cubana*, *habanera* y *danza* puertorriqueña y también con la diferenciación de sus patrones distintivos melódicos y de acompañamiento. En el momento de consolidación del vallenato, algunos testimonios de los propios músicos como el de Alejo Duran, indican que al *merengue* se le asignaba un significado genérico, que se refería indistintamente al género, la música, al baile y al contexto en el que éste se hacía.

Puya

Es probable que el origen y desarrollo de la *puya* estén relacionados con la adaptación de piezas instrumentales y de baile, y su posterior conversión en canciones, dentro de un proceso de descontextualización ritual. Se ha aludido también a su relación con las ya mencionadas "canciones de escarnio" que en Cuba eran llamadas *puyas*. Sin embargo, es notorio que en los textos de la *puya* pueden o no existir expresiones de burla o provocación ya que estas son comunes a los textos del todos los géneros del vallenato tradicional. De esta forma no parece ser muy clara la teoría que atribuye su nombre a su vinculación con el coloquialismo hispánico puya (o pulla).

En el terreno de lo musical, se puede encontrar relación entre la *puya* y otros contextos musicales caribeños en Panamá, Venezuela y Surinam. Sus primeras menciones en Colombia (c.1930) indican que era un género de baile (sin texto) y así se mantiene en el repertorio de los conjuntos de gaitas y caña de millo de la región. Además, hay testimonios de que era uno de los bailes que hacia parte de las cumbiambas, junto con el *son* y el *merengue*.

Instrumentos y conjunto musical

Las primeras grabaciones del género usaron diferentes conjuntos instrumentales para acompañar a los cantantes – quienes, como ya se dijo, desde su comienzo fueron los protagonistas del género. El conjunto usado las más antiguas (c.1944-50) está compuesto por guitarra y acordeón de botones, acompañados por la guacharaca y no siempre por la caja, cuya presencia no es evidente debido a las dificultades de grabación. Otros de los instrumentos usados son la armónica, congas, bongoes, maracas, saxofón, cencerro, gaita y en varias ocasiones se usa una orquesta completa de baile.

En esta misma época se conformaron otras agrupaciones instrumentales como por ejemplo la de Julio Torres (guacharaca, guitarras, acordeón) o las de Guillermo Buitrago (1920-49) y Bovea y sus Vallenatos. En la de Buitrago, la voz está acompañada por guitarras de cuerdas de metal así como por una serie de instrumentos melódicos como flautas, clarinetes y saxofones. Como base rítmica se usan la guacharaca e instrumentos de influencia cubana como la conga, los bongoes y en ocasiones, la caja. La de Julio Bovea existió desde comienzos de los años cincuenta aunque su modelo musical se plasma en las grabaciones hechas entre 1960-64, donde usan dos guitarras que siguen el uso de los tríos de boleros y música antillana: una guitarra requinto en *la* y otra normal en *mi* (con cuerdas de *nylon*), acompañados por guacharaca, cencerro y timbaletas. El mismo grupo introdujo en las algunas el acordeón, acompañado de guacharaca, cencerro y caja.

A mediados de los años sesenta se presenta un cambio drástico en la conformación del conjunto que tiene que ver con hechos concretos. Por un lado, Escalona comienza a mostrar un estancamiento como compositor (1964), se produce la emigración de Bovea y sus Vallenatos a la Argentina (1966) y sobre todo llegan la creación del departamento del Cesar (1967) y del Festival Vallenato (1968). Desde ese momento se

oficializa la conformación canónica del conjunto antes mencionado que aumenta el protagonismo del acordeón con la paulatina adición del bajo eléctrico, pero que sigue teniendo la guacharaca y el cencerro como marcadores rítmicos. La fidelidad al canon de que hemos hablado se conformaría en los años que siguen y de ahí en adelante serían evidentes las diferencias entre la música grabada y aquella en vivo.

Hoy, el instrumento principal, y marcador del vallenato, es el acordeón de botones, documentado por primera vez en la costa atlántica colombiana alrededor de 1867. El de uso más frecuente es el Hohner Corona III, con tres hileras de botones y doce bajos, afinado en distintas tonalidades (las más comunes son *ADG*, La-Re-Sol, *CFB*, Do- Fa-Sib y FBbEb, Fa-Sib-Mib). Estos se comenzaron a usar desde finales de los años cincuenta y paulatinamente sustituyeron a los instrumentos alemanes de una o dos hileras de botones con dos a ocho bajos.

Por su parte, el acompañamiento del conjunto de acordeón lo hacen un sonajero raspado, la guacharaca, y un tambor cónico de una membrana con sistema de tensión de aros y cuñas, documentados alrededor de 1893. El primero, es un instrumento de origen africano común en muchos estilos de música afro-americana. Desde el punto de vista musical, su característica más importante es que se trata de un idiófono con afinación, que incluye sonidos de tónica y de dominante producidos sobre secciones con espesores diferentes en la pared dentada.

El tambor cónico (denominado caja) parece ser un resultado de la adaptación de uno de los tambores de la región, el llamador, interpretado con la técnica de otro de los tambores locales, el tambor alegre, encargado de las variaciones y repiques. Hoy en día, tanto la caja como la guacharaca han tenido modificaciones, el primero tiene una membrana de celulosa, más resonante en los sonidos altos y la segunda tiene manijas y es más corta que aquellas usadas en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX.

Siguendo el uso descrito, los conjuntos actuales se complementan con tambores como la conga y las timbaletas. El bajo eléctrico es desde los años sesenta, imprescindible en las sesiones de grabación y hoy en día se usan además diferentes tipos de guitarra (de cuerdas de *nylon* y metal). Desde 1990, los instrumentos del pop y el rock, como la guitarra eléctrica, la batería y los teclados electrónicos han entrado a su instrumentación, en la que además se han incluido instrumentos tradicionales de la región como la gaita hembra, müy común en las llamadas "fusiones" pero usada también como vimos en las primeras grabaciones. Estas "fusiones" tienen una tradición más o menos larga en la región, pues a mediados de los años 1960 también apareció la agrupación *Los Corraleros de Majagual*, en donde el acordeón, caja y guacharaca del vallenato se unía con los instrumentos de banda (bombardinos y trombones) y con los de orquesta de baile caribeño (tumbadoras, trompetas, saxofones y clarinetes).

En dicha región (Valledupar, Sincelejo y Barranquilla) se ha desarrollado procedimientos de modificación de acordeones que no pueden considerarse sistemáticos. El procedimiento más sencillo es el cambio de posición de algunas lengüetas (pitos), en algunos casos pasando lengüetas de los bajos a la parte melódica, o cambiando las lengüetas de una hilera completa de una posición a otra. De esta manera se puede transportar, por ejemplo un instrumento ADG y añadirle la hilera correspondiente a Do Mayor, haciendo que desaparezca su primera tonalidad principal. El transporte obedece en la mayoria de los casos a la necesidad de buscar alturas adecuadas para el acompañamiento de los cantantes, aunque en general se reconoce que también añade "brillo" a las melodías.

Desde sus comienzos (1950 en adelante) se dio un claro protagonismo a los cantantes ya que nuestra industria discográfica seguía claramente los patrones internacionales. En la década de 1960 la figura del "acordeonero" fue tomando fuerza dada la importancia

del instrumento en la textura musical del género, lo que se reforzó con la creación del Festival Vallenato cuyo premio más importante, "Rey Vallenato", es otorgado a un intérprete de este instrumento. El crecimiento de su mercado trajo consigo la aparición de los "binomios" que con su cantante y acordeonero conciliaban las tendencias anteriores y que por más de dos décadas caracterizaron el género para dar de nuevo paso en los últimos años, adhiriendo a las pautas del pop, a la figura del cantante solista.

Estructura musical
Ritmo, melodía y armonía

La estructura musical del vallenato se ajusta a los estilos musicales populares afro-americanos, como el *samba*, el *merengue*, la *salsa* y el *calypso* entre otros. En lo rítmico, predomina el *tresillo* y el *cinquillo* al igual que la anticipación en los finales de frase y la dislocación de acentos en sus melodías: Su estructura rítmica tiene un patrón identificador (*timeline* para la música africana) tocada en la *guacharaca* y que también es consistente con el mismo fenómeno en los otros géneros de la música tradicional de la región.

Su armonía se ubica en un ámbito muy limitado, generalmente tónica y dominante, con muy pocas piezas que muestren un vocabulario armónico más amplio. Como se dijo, los acordeones usados tienen buenas posibilidades armónicas, aun de modulación a las tonalidades relativas menores y a la subdominante, pero los músicos y compositores de vallenato no usan completamente sus recursos. Muchas de las melodías exhiben el influjo de la distribución de notas en el teclado del acordeón de botones, y pueden considerarse de génesis instrumental. Un ejemplo de esto es el uso frecuente de intervalos de tercera y quinta, y en especial de séptima y novena, que son notas adyacentes en la primera y segunda hilera del teclado de estos instrumentos.

La forma predominante en todos sus géneros es binaria, con periodos que varían desde dos hasta ocho compases de 2/4 y en que en la mayoría de los casos, van en cada uno de ellos, de la tónica a la dominante y viceversa. En sus desarrollos recientes se percibe el cambio hacia formas más complejas (ternarias) y el uso de periodos musicales más largos, como se observa especialmente en el vallenato conocido como *romántico* o *lírico*. En los años 1990 el vallenato comienza su adaptación a los patrones del pop latino (particularmente cubano y dominicano) y en lo textual al surgimiento de la salsa romántica o erótica. Esto implica el uso de periodos musicales largos y de giros armónicos que, con el uso de la subdominante y las tonalidades relativas, amplían el restringido vocabulario armónico arriba descrito.

Desde el punto de vista rítmico, la principal característica del vallenato, es el uso del *cinquillo* y el *tresillo*, estructuras rítmicas que desde mediados del siglo XIX definen la música popular caribeña y afro-americana:

Figura 1 – El *cinquillo*

El *cinquillo* es una estructura rítmica común a toda la música tradicional afro-americana y se puede encontrar desde Uruguay y Brasil, hasta Cuba y otras islas del Caribe y el sur de los Estados Unidos. El *tresillo*, es también (junto con su derivado, la *clave*) uno de los elementos esenciales de la música tradicional y popular afro-americana y caribeña.

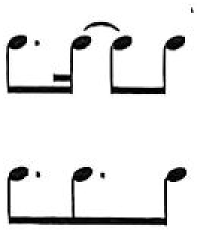


Figura 2 – El *tresillo*

La presencia de estas células es una de las características esenciales de los estilos populares como el *vallenato* y de otros que hallamos desde Estados Unidos hasta la Argentina (*habanera, danzón, tango, bolero, biguine, meringue, merengue, maxixe, samba*). También en el ámbito de la música académica, el *cinquillo* y el *tresillo* fueron los elementos más notorios de la primigenia *danza* cubana y puertorriqueña, nacidas dentro del nacionalismo musical de inspiración romántica.

Textos

Estudios recientes sobre los textos del vallenato corroboran la hipótesis de Jacques Gilard e indican que en su mayoria, estos son costumbristas, descriptivos y románticos siendo realmente muy pocos (sólo alrededor del 5%), los que pueden considerarse narrativos. La tradición de los cantos tópicos de tradición afro-americana ya citada y ahora ya casi desaparecida, no era informativa ni narrativa, sino por el contrario, llamaba la atención sobre hechos particulares a través del uso de la metáfora, el eufemismo, el doble sentido, la alusión y el mensaje codificado. En general, los textos del vallenato pertenecen a la tradición hispánica de poesía cantada universal en Latino y Luso-América. Por su parte, el llamado vallenato lírico o romántico hace énfasis en el amor y sigue las pautas de los géneros latinoamericanos de este tipo: el bolero, la balada y la canción ranchera.

El canon de que hemos hablado considera la obra musical temprana (1943-53) de Escalona como el paradigma del género. Sin embargo sus principales elementos se hallan en los textos de otros autores de varias regiones de la costa (Emiliano Zuleta, Pacho Rada, Alejo Duran, Lorenzo Morales, Leandro Diaz, Luis E. Martínez, Andrés Landeros entre otros) que comparten el marco social y los valores característicos de la sociedad costeña rural descrita arriba por los esposos Reichel-Dolmatoff y Gutiérrez de Pineda.

En la actualidad, además de la continuidad de los temas ya mencionados, los hay alusivos, por ejemplo, al conflicto armado colombiano. Desde el ángulo de la ideología de los grupos insurgentes de izquierda, estos se refieren a la independencia y las desigualdades sociales y económicas de la sociedad colombiana. No parecen ser muy frecuentes los textos que reflejen el ideario de la extrema derecha y los grupos paramilitares. Como ejemplo, basta notar que, tanto el texto del himno oficial de la organización paramilitar AUC y el de uno de los vallenatos del compositor Lucas Iguarán, vinculado a las FARC, mencionan a Bolívar y sus ideas, lo que no debe sorprender, pues se halla en plena concordancia con el uso histórico de la música en conflictos de este tipo. Por ejemplo, en la Guerra Civil de Secesión norteamericana (1860-64), ambos bandos usaban como himno la canción patriótica *A battle cry of freedom*, con la misma música y diferente texto. Aunque no son muy frecuentes, también hay textos anecdóticos que tocan la temática sexual y erótica (Luis Monterrosa) y son más numerosos aquellos que difunden el mensaje cristiano (Los Hijos del Rey).

En los textos de las canciones de Rafael Escalona han aparecido desde los años cincuenta los nombres de importantes personajes locales, en muchos casos como protagonistas del asunto anecdótico de las canciones. También desde ese momento se hace general la costumbre de mencionar personas, productos comerciales o arengas políticas durante los interludios instrumentales de las canciones, allí aparecen personales locales de todo tipo y sobre todo aquellos a quienes están dedicadas. El sistema de patronazgo y clientelismo que esto lleva implícito proporcionaba estatus a la persona mencionada, pero también le daba al cantante un gran poder de negociación e influencia local.

Autoría: textos y música

El concepto de autoría, hoy especialmente relevante para el reconocimiento económico de la propiedad intelectual dentro de la indus

tria fonográfica no es un tema fácil de dilucidar en la música tradicional y popular, y por consiguiente tampoco los es en el vallenato. La autoria individual se reconoce como un rasgo moderno mientras que lo que algunos autores llaman "autoría colaborativa" se ve como herencia de las sociedades pre-moderna y de la temprana modernidad. En el caso de la música popular colombiana son conocidos los procedimientos de algunos productores y propietarios dentro de la temprana industria discográfica, que ponían a su nombre piezas musicales (textos, música o ambos) que no eran suyas y que pertenecían al sistema de "autoría colaborativa", es decir el de intérpretes que tocan y cantan lo que oyen, pero que lo hacen propio al crear versiones diferentes.

En el vallenato se observa la transición entre estos dos sistemas. El caso de Rafael Escalona, cuyas canciones conforman el núcleo esencial del canon en el vallenato primigenio, es ilustrativo. Su testimonio da clara cuenta de su autoría de los textos mientras que en cuanto a la música, menciona la colaboración de músicos como el guitarrista Alfonso "Poncho" Cotes (1917-93) y el acordeonero, Nicolás "Colacho" Mendoza (1936-2003), este último también compositor.

Función

En el momento del surgimiento del vallenato, la función primaria de la música de acordeón seguía las pautas de la música tradicional de la costa colombiana, es decir, era música muy ligada a sus contextos, especialmente a aquellos festivos-rituales (fiestas patronales, litúrgicas, agrarias, etc.), especialmente relacionados con la temporada navideña. Los cambios sociales y económicos operados desde finales del siglo XIX hasta 1930 afectaron los contextos de esta música y con la radiodifusión y la circulación de discos, muchos de estos géneros tradicionales se convirtieron en el punto de partida de nuevos géneros de música popular de baile, como el *porro*, la *gaita*, la *cumbia* y posteriormente el *vallenato*. En los últimos setenta años, éste ha obtenido

un significativo lugar dentro de la industria fonográfica y los medios masivos de comunicación. Su contexto nuevo es el de su consumo a través de grabaciones, de la difusión de su repertorio a través de la programación de emisoras de radio y en menor grado de TV. Parte esencial de este nuevo contexto son Los conciertos y presentaciones en vivo que son cada vez más comunes, en especial en la última década. Las compañías discográficas extranjeras y algunas nacionales son las orientadoras de ese mercado, dejando sólo una pequeña porción de el a unos pocos productores independientes. Las grandes cadenas radiales (una de ellas extranjera) también participan de éste mercado a través de emisoras especializadas en el género.

Sin embargo, alrededor del Festival Vallenato subsiste una visión ortodoxa, que propende su "museificación" a través de la adherencia estricta al canon manifiesto en el uso exclusivo de tres instrumentos (acordeón, caja y guacharaca) y en el mantenimiento de su contexto original de *parranda*. Esta visión tiene hoy una gran fuerza pues, como se dijo, siempre ha estado ligada al poder político y por consiguiente tiene eco inmediato en los grandes medios de comunicación. Además del Festival de la Leyenda Vallenata (Valledupar), hay otros menores que también han desempeñado un importante papel en la difusión del género como el Festival Cuna de Acordeones (Villanueva, Guajira), el de la Canción y Acordeoneros (Ayapel, Córdoba), el Festival de Musica Vallenata en Guitarra (Codazzi, Cesar), el de Compositores de Musica Vallenata (San Juan del Cesar, Guajira) y el de Acordeoneros (San Juan Nepomuceno, Bolívar).

Como ya se dijo, el vallenato – al igual que otras músicas que se han encontrado en condiciones similares – y debido a su gran poder de convocatoria nacional, no se ha marginado del conflicto armado interno que, vinculado al narcotráfico, se ha vivido en Colombia en el último cuarto de siglo. Este fenómeno tiene dos aspectos principales: en el primero están involucrados elementos ideológicos y en el otro,

la presencia de esta música simplemente obedece a los patrones nacionales de producción y consumo musical. En primer lugar y como ya se mencionó con respecto a los textos, el vallenato ha sido el medio preferido para textos alusivos al ideario de los grupos insurgentes de izquierda mientras que las ideas de los grupos paramilitares y narcotraficantes prefieren otros medios musicales, como los corridos de la música norteña mexicana. En segunda instancia músicos profesionales e intérpretes de los estilos mencionados (vallenato y música norteña y guasca) actúan indistintamente en las zonas rurales y urbanas del país bajo control de los grupos ya citados.

Conclusiones

El análisis de la música trae resultados contrarios a lo que afirman los diferentes aspectos de las "tradiciones fundacionales" que hemos mencionado. En primera instancia, y a través del análisis de su música, se puede constatar que los elementos afro-colombianos/americanos están presentes y en la estructura musical del género. Por otra lado, y a pesar de sus especificidades musicales, el vallenato pertenece a una tradición musical pan-caribeña, no exclusivamente colombiana y menos aún, local o específica de la región de Valledupar.

En el análisis de sus contextos y de las tradiciones fundacionales mencionadas, se puede constatar la ya mencionada "invención de la tradición" de Hobsbawm, así como la "fabricación de la autenticidad" propuesta por Peterson para la música *country* norteamericana.

El establecimiento del "canon" de autenticidad para el vallenato tuvo que ver con el surgimiento de una región en la política nacional, proceso que coincidió con el transito entre una música tradicional regional y el surgimiento de varios estilos de música popular que buscaron su especificidad en ideas abstractas de su conexión con sus "raices" y con el pasado, con la consiguiente adopción y exaltación de

la "campesinidad perdida" (a veces articulada étnicamente pero casi siempre adoptando el ambiguo discurso del mestizaje). Los estilos nuevos se inventaron y consolidaron dentro de los medios de comunicación.

En la actualidad, el vallenato está atrapado entre dos caminos: querer ser música tradicional y popular al mismo tiempo. Quiere seguir siendo tradicional para los partidarios de la ortodoxia esencialista que lo concibe por fuera de tradición de sus músicos, este es el contexto del "Festival Vallenato". Por otra parte, los músicos, los cantantes y los compositores siempre se han plegado a la dinámica de la música popular, es decir al cambio y a la transformación. A pesar de las quejas de sus ideólogos y ortodoxos, afortunadamente el vallenato vive reconstituyéndose en la tradición de sus músicos, cantantes y compositores.

Sin embargo quien oye y baila su música no es quien lee los numerosos artículos periodísticos o quien concurre a las conferencias sobre el vallenato, terrenos en los que se privilegia la ortodoxia y la resistencia al cambio. Esta actitud preservacionista considera que si se destruye o modifica el "canon" traería catastróficas consecuencias para el género y para la identidad regional y según muchos, nacional. Por otro lado, los músicos también se muestran permeables a esa retórica y salvo contadas excepciones, todas excomulgadas por los sacerdotes del canon, en la mayoría de los casos, el vallenato "cambia" para quedar "exactamente igual".

Egberto Bermúdez realizó estudios de musicología e interpretación de música antigua en el Guildhall School of Music y el King's College de la Universidad de Londres. En la actualidad es profesor titular y Maestro Universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado numerosos trabajos sobre la historia de la música en Colombia, la música tradicional y popular y los instrumentos musicales colombianos. *E-mail*: ebermudezc@unal.edu.co Página *web*: <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co>.

Nota bibliográfica

Los dos trabajos mencionados son: "¿Qué es el vallenato?: una aproximación musicológica" publicado en *Ensayos*, 9. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional, 2004, p. 7-62 y "Detrás de la música: el vallenato y sus tradiciones canónicas", ms. inédito, 2005. Para otros trabajos que guardan estrecha relación con este ver: <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/pub.htm>. Para fragmentos musicales de música tradicional y popular colombiana en mp3 (que incluyen el vallenato y sus géneros) ver <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/discovirt.htm>.

En cuanto a la reivindicación del análisis musical en la música tradicional y popular ver Kofi Agawu, *Representing African Music: postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003. En el caso de América Latina, en lo relacionado con las tradiciones extra-musicales y su influencia sobre la música, para el Brasil un tratamiento ejemplar es el de Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001.

Para los trabajos de Jacques Gilard ver: <http://www.univ-tlse2.fr/amlat/gral/recherche/chercheurs/jacques_gilard.htm>.

Los testimonios de Adolfo Pacheco, Alejo Duran, Leandro Diaz, Gustavo Gutierrez y otros músicos y compositores del vallenato han sido recogidos por Rito Llerena Villalobos, *Memoria cultural del Vallenato: un modelo de textualidad en la canción folklórica colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1985 y Tomás D. Gutiérrez H., *Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza y Janés, 1992.

En relación al determinismo geográfico ver *De l'esprit des lois* (1748-58) de Montesquieu en <http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/montesquieu/de_esprit_des_lois/de_esprit_des_lois_tdm.html#Anchor-DE-23357>. En el caso de Colombia, Francisco José de Caldas, "De influjo del clima sobre los seres organizados" (1808), en *Obras completas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1966, p. 79-120. La mejor exposición sobre la música campesina y popular colombiana en el siglo XIX la hace José Maria Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867). Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1974, II, cap. XVIII.

Para lo relacionado con raza y cultura ver Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire* (1952), *Race et culture* (1971). Paris: Éditions Unesco/Albin Michel, 2002; y Peter Burke, *Popular culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith, 1979. Las fuentes del indigenismo de que hablamos son: Pedro Castro Trespalacios, *Culturas aborígenes cesarenses y independencia de Valle de Upar* (1966). Bogotá: Biblioteca de Autores Cesarenses, 1979 y Gnecco Rangel Pava, *El país de Pocabuy*. Bogotá: Ed. del Autor, 1947. La tímida crítica al indigenismo del vallenato ha sido esbozada por Ciro Quiroz, *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Icaro, 1984 y por Daniel Blanco en su etnografía de los festivales vallenatos. En cuanto al indigenismo "nacional" ver Armando Solano, "La melancolía de la raza indígena (1927)", *Palpa mi pueblo y otros ensayos*. Bogotá: Banco de la República, 1983, p. 115-41. Ver también Martin Bernal, *Black Athena: the Afro-Asiatic roots of classical civilization*. London: Vintage, 1991.

Las obras de Manuel Zapata Olivella a que aludimos aquí son: "Origen africano de la cumbia", *El Liberal*, Suplemento, enero 16, 1949 y "Experiencias, danzas y folklor", *El Tiempo*, 26 oct. 1952, sección 2, p. 2, "Los pasos del folclor colombiano: La música de los valles", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, IV, 7 (1961), p. 663-664; "Los pasos del folclor colombiano: el acordeón en el Magdalena", *Id.*, V, I (1962), p. 81-82. Para las orientaciones de su obra ver Edward Waters Hood, "Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Márquez", en *Ciberayllu*, 16 de enero del 2004, <http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/EWH_Zapata.html> y José L. Garcés G., *Manuel Zapata Olivella, caminante de la literatura y de la historia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002. Ver Hector Rojas Herazo, "Dan

za y canción del litoral", *Sábado*, 21 de dic., 1946, p. 15. Para las supervivencias africanas en la música de la región ver Egberto Bermúdez, "Poro Sande y Bunde, vestigios de un complejo ritual de Africa occidental en la música de Colombia", *Ensayos*, 7. Instituto de investigaciones Estéticas, 2002-2003, p. 5-56.

Los trabajos de Gabriel Garcia Márquez en cuanto a la música vallenata son: "No se que tiene el acordeón...", *El Universal*, 22 mayo, 1948; "Abelito Villa, Escalona y Cia" y "Rafael Escalona", *El Heraldo*, 14 y 24 de marzo, 1950 en *Textos Costeños*, I, ed. J. Gilard. Bogotá: La Oveja Negra, 1983, p. 65-66, 167-168 y 178-179. Hoy los popularizadores de la teoría "juglaresca" del vallenato son Daniel Samper y Juan Gossain cuyas ideas se sintetizan en su texto "El mester de juglaría colombiano", <http://www.semana.com>, su trabajo de aceptación como Miembros Correspondientes de la Academia de la Lengua, feb. 12, 2004.

Para una caracterización de la sociedad costeña de los años 1940-50 ver Gerardo y Alicia Reichel-Dolmatoff, *The people of Aritama: the cultural personality of a Colombian mestizo village*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961 y Virginia Gutiérrez de Pineda, *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo; Universidad Nacional de Colombia, 1968. Las citadas opiniones de Alfonso López Michelsen están consignadas en su "Carta-Prólogo (1972)" en Consuelo Araujo de Molina, *Vallenatología* y en "A manera de presentación (1988)" en Consuelo Araujonoguera, *Escalona* (1988). Bogotá: Tercer Mundo, 1998.

Las fuentes tempranas del vallenato son: Emirto de Lima, *Folklore Colombiano*. Barranquilla: Ed. del Autor, 1942; Gnecco Rangel Pava, *Aires Guamalenses*. Bogotá: Ed. del Autor, 1948 y Enrique Perez Arbelaez, *La cuna del porro: insinuación folklórica del Departamento del Magdalena en Colombia*. Bogotá: Separata de la Revista de Folklore, 2ª época, I, 1, 1953. Ver también Daniel Zamudio, *El folklore musical en Colombia* (1935). Bogotá: Separata *Revista de las Indias*, 14, 1949 y <http://www.iie.unal.edu.co/zamudio.pdf>.

El canon vallenato esta expuesto en Consuelo Araujo de Molina, *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo, 1973, reeditado en *Trilogía Vallenata*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Festival de la Leyenda Vallenata, 2002.

Para las primeras grabaciones comerciales ver el CD incluido en la obra de Jorge Oñate Martínez, *El ABC del vallenato*. Bogotá: Taurus, 2003. Para el análisis estructural del género ver "Que es el vallenato..." y sobre el concepto de *timeline* en la música popular, ver Agawu. La información sobre la modificación de los instrumentos proviene de información personal de Alberto Murgas (Valledupar) y de la obra de Oñate. Para una caracterización general del pop caribeño ver Peter Manuel, *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*. Philadelphia: Temple Univesity Press, 1995 y para la salsa romántica Christopher Washbourne, "Salsa romantica: an analysis of style", en Lise Waxler (ed.), *Situating salsa: global markets and local meaning in Latin Popular Music*. New York: Routledge, 2002, p. 101-134.

En general en cuanto a la cultura y la música costeña, ver, desde el punto de vista musicológico, George List, *Music and poetry in a Colombian village: a tri-cultural heritage*. Bloomington: Indiana University Press, 1983 y desde una perspectiva contextual, Peter Wade, *Music, tace and nation: música tropical in Colombia*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.

El análisis de los textos del vallenato ha sido abordado por la mayoría de los autores que de el han tratado, Pérez Arbeláez, Rito Llerena Villalobos y las obras de Consuelo Posada, *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1986 y Ismael Medina Lima, *Vallenatos en su tinta: un aproximación literaria a los cantos narrativos de Rafael Escalona*. Cali: Ed. del Autor, 2003.

Para la música asociada a los actores principales del conflicto armado colombiano ver: <http://colombialibre.org> y <http://www.redresistencia.org/modules.php?name=News&file=article&sid=153>.

Para el vallenato cristiano ver <http://www.geocities.com/loshijosdelrey/> y para un ejemplo de aquel vulgar y erótico <http://www.jugarreta.com/categorias/animaciones/abanico_sanyo.htm>.

Para el concepto de "autoria colaborativa" ver Heather Hirschfield, "Early modern collaboration and theories of Authorship", *Proceedings of the Modern Language Association*, 116, 3 (mayo 2001), p. 609-22. Con respecto a los problemas surgidos en la música popular colombiana del interior ver Hernán Restrepo Duque, *Las cien mejores canciones colombianas y sus autores*. Bogotá: RCN/Sonolux, 1991. Los testimonios de Rafael Escalona fueron recogidos por Araujonoguera y Daniel Samper. Ver Pilar Tafur, *Rafael Escalona: vida y cantos del maestro vallenato*. Bogotá: MTM, 2002.

Una comparacion etnográfica entre los festivales vallenatos de Valledupar y Ayapel fue realizada por Dario Blanco Arboleda, *Creaciones, dinámicas y contradicciones del vallenato: construcción de regionalidad y nacionalidad a partir de la música popular colombiana*. Bogotá: Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de los Andes, 2000. Versión virtual en <http://www.angelfire.com/folk/vallenato/>.

La exposición del concepto de invención de la tradición es elaborado por Eric Hobsbawm, "Introduction: inventing traditions", Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987 y para la idea de "fabricación de autenticidad" ver Richard A. Peterson, *Creating country music: fabricating authenticity*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.

Discografía básica

Una buena muestra de las primeras grabaciones de música vallenata es la que contiene el CD que acompaña la obra de Jorge Oñate M. Una buena antologia del género, con grabaciones modernas efectuadas en 1997, es la de Daniel Samper y Pilar Tafur, *100 años de Vallenato*. Bogotá: MTM, 1997, 6 CDs.

La obra de Rafael Escalona ha sido recopilada en 3 CDs que acompañan la cita obra de Tafur y Samper, *Rafael Escalona*, con grabaciones nuevas efectuadas por diferentes artistas. Grabaciones originales de estas canciones han sido publicadas en *Canta Bovea y sus Vallenatos con Alberto Fernandez: tribute to Rafael Escalona*. London: Riverboat, 1999, CD B00000J7PH.

Para las obras de Guillermo Buitrago, *Buitrago: 16 éxitos de Navidad y Año Nuevo*. Bogota: Fuentes, 1992, CD D10018. Los principales artistas del vallenato de los años 1960-70 están representados en: *Los grandes del vallenato: 14 éxitos*. Bogotá: Tropical, 1990, CD D16046. Para los años 1980-90 ver *Lo máximo del Vallenato*. Bogotá: Prodiscos, 2001, MS32 503603. 3 CDs.

En cuanto al vallenato actual una muestra representativa se halla en: *Lo mejor del vallenato en vivo*. Bogotá: Sony Music, 2004, CD A22 503913 y *Vallenatos de bronce*. Bogotá: Codiscos, 2004-5. Varios volúmenes.

Para la relación entre el "pop latino" colombiano y el vallenato ver: Carlos Vives, *La tierra del olvido*. Bogotá: Polygram, 1995, CD B0000015VE; *El amor de mi tierra*. Bogotá: EMI, 1999, CD B00001OH9X; *Déjame entrar*. Bogotá: EMI, 2001, CD B00005Q397; Martín Madera, *En estado natural*. Bogota: Tarulla Producciones, 2005, CD 01 y Fonseca, *Corazon*. Bogotá: Capitol-EMI, 2005, CD 009463120223.

Enlaces útiles

Las páginas de internet más visitadas sobre el vallenato son: <http://www.vallenato.com> y <http://www.vallenato.net>, en inglés <http://www.vallesounds.com/valle/vallenateng.html>.

La emisora de mayor popularidad es: <http://www.lavallenata.com> y para el sitio oficial del Festival de la Leyenda Vallenata ver: <http://www.festivalvallenato.com/festival/>.

Os textos apresentados nesta coletânea foram produzidos por pesquisadores nacionais e estrangeiros participantes do congresso da The International Association for the Study of Popular Music, secção latino-americana, realizado em 2004 no Rio de Janeiro.

São pesquisadores que vêm se destacando no cenário latino-americano pelo seu envolvimento com estudos sobre música popular há vários anos.

Cada contribuição situa-se em um dos três eixos temáticos do congresso – desterritorialização, gêneros musicais e violência – cruzando-os com perspectivas analíticas desenvolvidas pela etnomusicologia, antropologia, estudos culturais, teoria literária, história cultural, etc.

O trabalho ora apresentado, resulta de um quadro multifacetado que demonstra, de forma convincente, o quanto o objeto "música popular" vem recebendo atenção teórica e metodológica por parte das diversas disciplinas humanísticas. O trabalho desenvolvido sugere, portanto, diferentes "pontos de escuta" para esse mesmo objeto. Para o público universitário brasileiro e latino-americano, o livro tem a vantagem de comprimir, em um volume prático, textos de pesquisadores experientes, que dialogam de forma crítica com a literatura internacional de ponta, criando soluções analíticas instigadoras para quem desejar trilhar o caminho nos estudos em música popular.

MARIA ELIZABETH LUCAS

Música Popular na América Latina